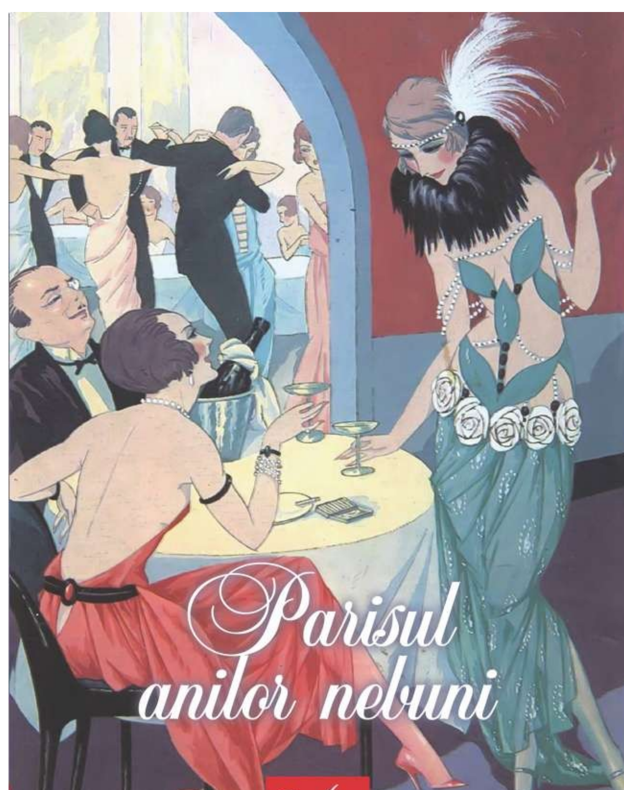

Parisul
anilor nebuni

ISTORIE

Mary McAuliff

eMary McAuliffe

Parisul

anilor nebuni

Corint

ISTORI

E Mary McAuliffe

Parisul anilor nebuni

Traducere din limba engleză de

ADRIANA DECU

Prefaţă de ALINA PAVELESCU

Editura Corint

Bucureşti

— 2018

—Colecţie coordonată de Lavinia Betea

Redactare: Lia Decei

Tehnoredactare: Mihaela Ciufu

Design copertă: Dan Mihalache

Ilustraţie copertă: *La Robe „Tantale"* (desen de Fabius Lorenzi, în revista *Fantasio*, 1922)

Translated from the English Language edition of ***When Paris Sizzled: The 1920s Paris of Hemingway, Chanel, Cocteau, Cole Porter, Josephine Baker, and Their Friends***, by Mary McAuliffe, originally published by Rowman & Littlefield Publishers, an imprint of The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., Lanham, MD, USA.

ISBN 978-606-793-384-0 ISBN ebook: 978-606-793-834-0

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
McAULIFFE, MARY
Parisul anilor nebuni / Mary McAuliffe; trad. din lb. engleză de Adriana Decu; pref. de Alina Pavelescu. – Bucureşti: Corint Books, 2018
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-793-384-0
I. Decu, Adriana (trad.)
II. Pavelescu, Alina (pref.)
Pentru comenzi şi informaţii, contactaţi: **GRUPUL EDITORIAL CORINT Departamentul de Vânzări**
Str. Mihai Eminescu nr. 54A, sector 1, Bucureşti, cod poştal 010517
Tel./Fax: 021.319.47.97; 021.319.48.20
Depozit
Calea Plevnei nr. 145, sector 6, Bucureşti, cod poştal 060012
Tel.: 021.310.15.30
E-mail: vanzari@edituracorint.ro
ISBN 978-606-793-384-0
Magazinul virtual: www.edituracorint.ro
Format: 16/70x100;
Coli tipo: 21
Tiparul executat la:

978606793384

0(^nii ndani al „gmolmM filoliéidê

mericanii le-au zis *roaring,* adică „fremătători” „zgomotoşi”. în Eu- ^ — r o p a li s-a spus *les Années folles,* „anii nebuni”. Oricum i-ai numi, trăsătura lor distinctivă e descătuşarea energiei vitale, celebrarea spumoasă a triumfului vieţii, la capătul epuizantei şi – înainte de a se petrece – inimaginabilei hecatombe reprezentate de Primul Război Mondial. în anii 1920, căci ei sunt desemnaţi ca *Ies Années folles,* sufletul viu al acestei societăţi „decadente”, însetată de viaţă, l-a reprezentat Parisul. Tot Parisul fusese, înainte de război, emblema încrezătoarei *Belle Epoque,* acel paradis strălucitor al aristocraţiei şi al burgheziei, pe care boema artistică îl dispreţuia cu tenacitate, dorindu-şi din răsputeri să îl zguduie, să îl răstoarne, să îl revoluţioneze. Ei bine, războiul a răsturnat lumea, cu totul altfel însă decât îşi imaginaseră artiştii săi.

Parisul boem îşi dăduse din plin obolul războiului. Plecarea artiştilor pe front golise străzile şi cafenelele din Montmartre. Braque fusese grav rănit la cap, poetul Biaise Cendrars şi-a pierdut mâna dreaptă, iar Apollinaire, slăbit în urma rănilor căpătate în luptă, murea la Paris chiar în ajunul declarării armistiţiului. Chiar şi acida, complet lipsita de sentimentalisme Gertrude Stein s-a „înrolat”, împreună cu prietena şi companioana ei, Alice B. Toklas, alăturându-se Fondului American pentru Răniţii Francezi. în acest scop, Stein cumpărase din Statele Unite ale Americii o maşină Ford şi învăţase să conducă. Până la declararea păcii, cele două au străbătut

Franţa în toate direcţiile, la volanul maşinii pe care o porecliseră *Auntie,* distribuind soldaţilor răniţi ajutoare şi intermediindu-le contactul cu familiile de acasă. Au cunoscut, cu această ocazie, o realitate cu totul diferită de aceea din faimosul salon al Ger- trudei de pe me de Fleurus. La întoarcerea în Paris, aveau să găsească un oraş „complet schimbat”*, în care mulţi cunoscuţi de-ai lor n-au mai apucat să se întoarcă niciodată, dar către care se îndreptau, din Europa şi, mai nou, din America, alte şi alte personaje, în căutarea succesului artistic sau doar atrase de strălucirea unei vieţi boeme.

Experienţa angoasantă a războiului a avut, cu siguranţă, importanţa sa în descătuşarea energiilor vitale din anii 1920. în umbra morţii, Europa se eliberase de convenţiile rigide ale vieţii burgheze. Poate cea mai

* Gertrude Stein, *Autobiografia lui Alice B. Toklas*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, pp. 155-207.

spectaculoasă – pentru că era şi cea mai vizibilă – emblemă a acestei eliberări a fost moda feminină. Faimoasele *garçonnes (flappers,* în limba engleză,) cu rochii scurte, părul tuns băieţeşte, costume de baie îndrăzneţe, pleoapele încărcate de rimei şi gura fardată în formă de inimă au devenit imaginea-simbol a anilor nebuni. O imagine probabil uşor simplificatoare, ca toate simbolurile destinate consumului public, dar nu mai puţin relevantă, căci ea explică, la fel de bine ca un tratat de istorie, revoluţia de la nivelul mentalităţilor. Femeia încorsetată, purtând pălării complicate, bogat garnisite, mama de familie a cărei principală virtute era să îşi conducă cu mână delicată şi pricepută numai gospodăria devenise, în mijlocul realităţii practice a războiului, un personaj desuet. Asemenea excentricelor Gertrude Stein şi Alice B. Toklas, multe alte femei din Europa, chiar şi dintre cele mai comune şi mai legate de tradiţie, fuseseră puse în situaţia de a-şi asuma roluri masculine, înlocuindu-şi bărbaţii plecaţi pe front în munca de fiecare zi sau devenind surori de caritate, infirmiere de front, trăind permanent în vecinătatea unui cotidian al mizeriei, al morţii şi al suferinţei. Asemenea bărbaţilor lor întorşi din război, mulţi dintre ei cu răni nevindecabile şi probleme psihice ce aveau să-i marcheze pentru tot restul vieţii, şi femeile anilor 1920 erau nişte supravieţuitoare. Şi ele îşi căutau un nou echilibru în lumea dificil de reconstruit de după încheierea păcii. Mai mult ca înainte, aspirau la independenţa materială, la libertatea de a-şi face propriile alegeri, la punerea în valoare şi la recunoaşterea forţei lor creative.

Marele Război a mai însemnat şi întâlnirea directă dintre mentalitatea americană şi aceea europeană. Dincolo de ocean, în America descrisă în culori îngroşate de comunistul John Dos Passos, tinerii reveniţi de pe frontul din Europa, contaminaţi acolo de mirajul libertăţii de moravuri *à la française,* privesc cu frustrare prohibiţia şi ipocrizia puritană. Cei cu suficiente posibilităţi materiale vor traversa din nou Atlanticul, de această dată pentru a cheltui averea familiilor în luxurianta metropolă pe care o reprezenta în ochii lor Parisul sau, în cazul artiştilor, pentru a crea şi publica opere care n-ar fi fost acceptate la ei acasă. Din această nouă modă, moda turiştilor americani, Parisul de după război nu are decât de câştigat. Franţa nu era, după sforţările impuse de război, în cea mai bună formă economică, iar francul se depreciase simţitor. Americanii, mai mult sau mai puţin milionari, dar ai căror dolari aveau încă valoare, reprezentau pentru economia franceză o necesară gură de oxigen.

Aşa cum competitivitatea americană în tehnologiile recente – spre exemplu, în industria de automobile şi în industria de avioane – a stimulat creativitatea europenilor, tot aşa şi în domeniul artistic, „infuzia” de artişti

şi scriitori americani accelerează reînnoirea vocilor şi stilurilor artei europene. Prin librăria *Shakespeare & Company,* deschisă la începutul anilor 1920 de Sylvia Beach, fiica unui pastor prezbi- terian şi devenită între timp o emblemă a Parisului, cu sediul ei de pe rue de F Odéon nr. 12, literatura de limbă engleză îşi fixează un loc în inima metropolei franceze şi de acolo mai departe, în Europa continentală. Sylvia Beach a fost prima editoare a romanului *Ulise,* riscându-şi fără ezitări reputaţia pentru a se împotrivi acuzaţiilor publice de „obscenitate" pe care publicarea unor fragmente în presa newyorkeză i le adusese deja autorului acestuia, irlandezul James Joyce. Şi, poate că nu întâmplător, unul dintre cele mai frumoase portrete ale Parisului anilor nebuni îi aparţine unui scriitor american, Ernest Hemingway: o întreagă carte publicată postum, în 1964, cu titlul original A *Moveable Feast* şi tradusă imediat în franceză, la prestigioasa editură Gallimard, cu titlul *Paris est une fête.* Finalul cărţii lui Hemingway explică esenţa relaţiei sentimentale pe care generaţia sa – numită cândva de Gertrude Stein „generaţia pierdută" – a avut-o cu Oraşul luminilor: „Parisul nu se sfârşeşte niciodată, iar amintirile pe care le păstrează despre el toţi cei care au trecut pe acolo sunt diferite de la un om la altul. Ne-am reîntors mereu la el şi a contat prea puţin cine eram la fiecare revenire, sau cum ne-am schimbat, sau cu câtă dificultate ori uşurinţă am putut ajunge acolo. Parisul a meritat mereu această osteneală şi întotdeauna am primit ceva în schimbul a ceea ce i-am dat. Aşa era Parisul tinereţilor noastre, pe vremea când eram săraci şi fericiţi"*.

Anii nebuni nu s-au făcut simţiţi doar la Paris, aşa cum nu s-au făcut simţiţi neapărat nici în întreaga societate franceză sau europeană. Iar Parisul însuşi nu a rămas imun – nici pe departe – la rătăcirile civilizaţiei europene postbelice, devenită azi interbelică, fiindcă aceleaşi rătăciri aveau să o conducă spre cea de-a doua, încă şi mai mare, hecatombă din istoria sa. însă Parisul anilor nebuni este, exact aşa cum remarcase Hemingway, în primul rând o stare de spirit: a oamenilor care visează să străbată lumea în goana celor 130 de km/oră ai automobilului, care îl aclamă entuziaşti pe americanul Charles Lindbergh atunci când acesta reuşeşte, pentru prima dată în istorie, să traverseze Atlanticul cu un avion, a dansatorilor de jazz şi charleston, a amatorilor de petreceri zgomotoase acompaniate de cocktailuri, a consumatorilor de cinema, a comanditarilor de interioare Art Deco (pe care românul Camil Petrescu le-ar fi putut numi

* Ernest Hemingway, *Paris est une fête,* Editions Gallimard, Paris, 1964, p. 241. Pentru ediţia românească, vezi Ernest Hemingway, *Sărbătoarea continua,* Editura Polirom, Iaşi, 2008, traducere şi note de Ionuţ Chiva.

„anticalofile” şi în care de altfel şi-a etalat cu voluptate propriile personaje), a locuitorilor din apartamentele cu o arhitectură (încă) bizară, marca Le Corbusier, a celor care îl aclamă pe Diaghilev şi *les Ballets russes,* poartă haine Chanel şi se lasă seduşi de noua aromă *Chanel No* 5, parfumul gândit să „îmbrace femeia ca o piele”, potrivit dorinţei celei care patronează crearea lui, legendara Coco. Nu e chiar sigur că Chanel l-ar fi „furat” pe creatorul *Chanel No* 5, Ernest Beaux, dimpreună cu noua sa creaţie, de la faimosul parfiimier Coty, dar şi dacă ar fi adevărat, noi, cei de azi, nu avem niciun motiv de regret: Chanel şi-a făcut bine treaba, iar Coty, sponsorul entuziast al lui Mussolini şi al extremei drepte franceze, şi-a meritat din plin înfrângerea.

Căci da, încă ascunse de zgomotul anilor nebuni, forţele care vor zgudui lumea în cel mai mare dezastru pus la cale de mintea omenească, al Doilea Război Mondial, sunt deja în acţiune. în spatele spiritului deschis şi al toleranţei pariziene care o încântă pe mulatra Josephine Baker – uimită că, pentru prima dată în viaţa ei, nişte albi o invitau la masă – se pregăteşte furibundul antisemitism al anilor 1930. Liniile de fractură încep să se precizeze încă de pe acum, inclusiv în efervescenta societate a artiştilor: unii, ca Breton şi o parte a suprarealiştilor, se alătură stângii comuniste, chiar dacă ideea lor despre ce însemna de fapt comunismul e una infantil de sumară; alţii, încă puţini, dar care, asemenea lui Coty, dispun de forţa financiară şi de un fanatism pe măsură, sprijină dreapta naţionalistă şi antisemită. în Franţa stăpânită încă de spiritul Revoluţiei de la 1789 şi al lui,J'accuse!”, stânga umanistă are un avans în faţa dreptei naţionaliste, dar guvernările de stânga ale anilor 1930 nu vor contribui, din păcate, cu nimic la menţinerea stabilităţii sociale, nici a celei economice a ţării.

Cartea lui Mary McAuliffe e scrisă sub forma unui caleidoscop sau, ca să reluăm o imagine la modă în anii nebuni – evocată chiar de autoare –, sub forma unui bar de cocktailuri. Nu se limitează la prezentarea boemei pariziene, deşi acest subiect oferă suficient material pentru mult mai mult decât o singură carte, ci situează seducătoarea poveste a Parisului anilor 1920 într-un necesar context politic, economic şi social, francez, american şi european. Accentul principal cade însă pe geografia sentimentală a Parisului literar şi artistic, o geografie care îşi mută centrul de greutate din pitoreasca periferie Montmartre într-o altă periferie, situată la celălalt capăt al oraşului, cartierul Montparnasse. Urât şi sărăcăcios, acesta se află în insolita vecinătate a cimitirului cu acelaşi nume, azi devenit *lieu de mémoire* şi punct de oprire obligatoriu pentru turiştii străini ajunşi la

Paris. Mutaţia se produce treptat şi începe încă dinainte de război, inaugurată fiind de însuşi Picasso care, în 1912, se vede nevoit să fugă cât mai departe de Montmartre din motive de încurcătură sentimentală cu fosta sa iubită, Fernande. Exemplul lui este urmat apoi de tot mai mulţi artişti şi scriitori, astfel încât, la sfârşitul războiului, Le Lapin agile şi Le Bateau-Lavoir sunt

înlocuite de La Rotonde, La Coupole şi Café du Dome. Geniul protector al locului e întruchipat de o femeie, Kiki, încoronată, în mijlocul uneia dintre ultimele petreceri ale anilor nebuni, *Reine de Montparnasse*.

Biografia lui Kiki, pe numele adevărat Alice Prin, seamănă cu multe alte biografii de femei celebre ale boemei pariziene. Născută în sărăcia sumbră a provinciei franceze, plecase de foarte tânără la Paris în căutarea norocului. Lucrase de la 12 ani ca muncitoare, mai întâi într-o brutărie, apoi într-o fabrică în care repara încălţăminte pentru soldaţii de pe front. Când farmecele ei de adolescentă au fost remarcate de pictorii din Montparnasse, Kiki a fost fericită să le devină model şi să pozeze nud. Activitatea de model i-a asigurat intrarea în lumea boemei şi s-a dovedit a fi doar începutul unei cariere de cântăreaţă şi vedetă de cabaret, însă ceea ce a făcut-o cu adevărat faimoasă a fost întâlnirea cu fotograful american Man Ray, căruia avea să îi fie, pe toată perioada anilor nebuni, iubită şi model.

Veselia bonomă, generozitatea şi spiritul dezlănţuit al frumoasei Kiki au guvernat cu seninătate lumea de petrecăreţi din Montparnasse, însă celebritatea feminină incontestabilă a anilor nebuni avea să rămână o altă fată săracă. Biografia ei seamănă, la începuturi, în mod izbitor cu aceea a „reginei din Montparnasse”, dar această fată nu s-a mulţumit să fie doar decorul simpatic al unui univers masculin, ci s-a încăpăţânat să lase o amprentă de neşters asupra modei şi mentalităţilor întregului secol al XX-lea. Este vorba, desigur, despre Coco Chanel. Deşteapta, frumoasa şi talentata Coco se lansează şi ea în carieră ca iubita întreţinută a unui bărbat bogat, Etienne Balsan.

Cu ajutorul financiar al acestuia pune bazele primului său magazin de modă, iar ulterior, ale imperiului comercial ce avea să-i poarte numele. în curând, Chanel devine o femeie de afaceri independentă şi se transformă, din amantă întreţinută, în mecena generos pentru artiştii săraci din Montparnasse. Unul dintre cei pe care i-a susţinut tot timpul necondiţionat a fost capriciosul şi ingratul Jean Cocteau. Dar nu gratitudinea masculină o preocupa în primul rând pe Coco, ale cărei idei revoluţionare despre *chic* şi feminitate aveau să schimbe definitiv nu doar

lumea modei, ci, în ultimă instanţă, o întreagă mentalitate estetică a Occidentului. Dacă

J'x/iO.« 11

Kiki încarnează zglobiu spiritul boem al anilor nebuni, Coco este, fără îndoială, simbolul feminin al creativităţii lor paradoxale: febrilă, dar despovărată de iluziile romantice, aflată în căutarea noului şi a emancipării, dar şi a mariajului dintre libertate şi sobrietate.

Umbrită de noile gusturi şi de noul *enfant terrible* al lumii modei, Coco, în aceşti ani se încheie – însă nu în linişte, ci elocvent excentric – şi cariera unui alt mare creator de modă, Paul Poiret, cel care redefinise silueta feminină, punându-şi, la vremea lui, amprenta pe imaginea graţioasei *Belle Epoque.*

Ultimul venit în caruselul artelor pariziene este cinematograful. Jean Renoir, Man Ray, Jean Cocteau se lasă tentaţi de posibilităţile de exprimare artistică oferite de filmul mut. Man Ray transformă ochiul lui Kiki în vedetă de cinema. Renoir îşi începe experimentele cinematografice din dragoste pentru soţia sa, Catherine, şi sfârşeşte prin a-şi descoperi pur şi simplu marea pasiune: filmul. Biografia sa de regizor, actor şi scenarist începe acum, în epoca filmului mut şi în Parisul anilor nebuni. Louis Bunuel se află şi el în aceşti ani la Paris, unde proiectează cu succes, la Studio des Ursulines, *Câinele andaluz,* filmul suprarealist realizat în colaborare cu Salvador Dali, care avea să-i aducă unul dintre primele succese din carieră. Va fi urmat, în 1931, de *Vage d'âr,* comandat şi plătit de unul dintre cele mai cunoscute cupluri de mecena boemi ai Parisului, Marie-Laure şi Charles de Noailles. Filmul le-a pricinuit soţilor de Noailles serioase necazuri cu Biserica Catolică, dar asta, în Parisul libertin şi antireligiös al anilor nebuni, nu a făcut decât să le consolideze faima. Şi totuşi, filmul francez, conceput mai ales ca film de artă, preocupat mai degrabă de explorarea excentricităţilor vizuale decât de succesul comercial, avea să fie repede surclasat în interesul publicului de cinematograful american. Apariţia filmului sonor a întronat, pentru o lungă perioadă de timp, supremaţia americană în cinematografia mondială, devenită rapid o nouă industrie.

Totul tinde să se industrializeze în acest prim deceniu dintre cele două războaie, inclusiv arta, dar mai ales idealul de bunăstare şi confort al societăţilor europene. Totul aspiră la viteză, fără ca oamenii să se sinchisească prea mult că viteza istoriei e pe cale să îi aspire chiar pe ei.

Mary McAuliffe îşi încheie cartea în 1929, înainte ca turbionul naţionalismelor fanatice să înghită, rând pe rând, ţările Europei. O încheie în tonul boem definitoriu pentru Parisul anilor nebuni: cu marea petrecere de „încoronare” a reginei Kiki în chip de spirit protector al cartierului Montparnasse. Ca o adevărată regină, Kiki se va dovedi la înălţimea misiunii ce îi fusese astfel încredinţată: ea „nu a părăsit niciodată Montparnasse, chiar după ce petrecerea se terminase”.

Alina Pavelescu *În memoria lui Saville şi a Anitei, dragi prieteni şi mentori.*

Introducere

r-)CX/ nii sau R°ar i"S Twenties („zgomotoşii ani '20”), cum sunt cunos- V___^Hp cuţi în Statele Unite ale Americii, s-au numit, la Paris, *les Années folles* – „anii nebuni”. Este perioada de după Primul Război Mondial, cuprinzând tot deceniul următor, între finele anului 1918 (sfârşitul războiului) şi 1929 (când a avut loc prăbuşirea Bursei de pe Wall Street, urmată de criza economică mondială).

Aceşti ani – în mare, un deceniu – au adus schimbări semnificative în aproape toate domeniile, de la artă şi arhitectură până la muzică, literatură, modă, arta spectacolului, transporturi şi poate, mai ales, în comportamentul oamenilor. Cea mai mare parte a lucrurilor care păreau revoluţionare în epocă îşi aveau, de fapt, originile în perioada războiului sau chiar în anii premergători acestuia, însă ele s-au dezvoltat până la apogeu – şi au atras cea mai mare atenţie – în deceniul postbelic.

Cititorii ultimelor mele cărţi despre Paris – *Dawn of the Belle Epoque* şi *Twilight of the Belle Epoque* – vor recunoaşte multe personaje, între care Gertrude Stein, Mărie Curie, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Igor Stravinski, Serghei Diaghilev şi Marcel Proust, precum şi pe Georges Clemenceau, Sarah Bernhardt şi Claude Monet. Vor apărea însă şi alţii – mai ales Ernest Hemingway, Coco Chanel, Cole Porter, Jo- sephine Baker şi Le Corbusier, pe lângă Jean Renoir, Man Ray, Sylvia Beach, James Joyce şi Kiki, faimoasa *Reine de Montparnasse.*

Fotografia şi cinematograful au reprezentat, în această epocă vibrantă, noile mijloace de expresie artistică, însă spiritul inovator al vremii cuprindea şi formele de artă mai

tradiţionale, laolaltă cu fabricile zgomotoase, conduse de întreprinzători precum André Citroën, Louis Renault şi fraţii Michelin. Clinchetul metalic al liniei de asamblare şi vuietul traficului de automobile se reflectau în muchiile precise şi formele exacte din Art Deco, iar arhitecţi precum Le

Corbusier se inspirau din noii zei ai maşinilor, ai industrializării şi ai tehnologiei.

Epicentrul acestei creativităţi, dar şi al distracţiei, era un cartier hidos, numit Montparnasse. Acolo, artiştii săraci şi scriitorii îşi găseau tovarăşi şi cafenele, în timp ce turiştii descopereau, măcar pentru o noapte sau două, o modalitate de evadare. O comunitate mereu în creştere de expatriaţi, reuniţi sub numele de „generaţia pierdută”, fie s-au regăsit pe sine, fie s-au pierdut definitiv într-o ceaţă de fantasme şi de băutură. Evadarea din realitate şi creativitatea au mers mână în mână timp de un deceniu, în această atmosferă efervescentă, până când turiştii i-au întrecut, ca număr, pe localnici, iar petrecerea s-a sfârşit.

De-a lungul acestor zece ani, hedonismul pur al celor cu bani şi timp de pierdut contrasta puternic cu situaţia celor, mult mai numeroşi, care se chinuiau să-şi refacă viaţa în anii de după război. Şi, ca o compensare în rău a acestei infuzii de nou, care venea în toate formele, de la coafuri la lungimea fostei şi femei în câmpul muncii, au apărut grupuri şi armate de extremă dreapta, fierbând de indignare din cauza atentatului la pudoare.

Nu este vorba despre un deceniu de fericire absolută – *les Années folles* presupun, mai degrabă, o tensiune care a atins niveluri ameţitoare, un amestec combustibil care a alimentat nu numai un remarcabil elan creator, ci şi o tentativă nemiloasă de anihilare a orice reprezenta o ameninţare la adresa tradiţiei şi a ordinii – un conflict care va atinge cote culminante în deceniul următor.

L

a 11 dimineaţa, pe 11 noiembrie 1918, Mărie Curie lucra ca de obicei în laboratorul ei, când la Paris au început să răsune tunurile. Nu germane, ci franceze. Tunuri care, pentru prima dată în patru ani, nu trăgeau cu ostilitate. Era un moment extraordinar, care marca intrarea în vigoare a armistiţiului şi faptul că războiul, acel coşmar nesfârşit plin de măceluri şi atrocităţi, se terminase cu adevărat.

Helen Pearl Adam, jurnalista engleză care a rămas la Paris pe toată perioada războiului şi care a lăsat o mărturie scrisă a momentului, nota: „Ar fi fost bizar ca Parisul să rămână cu capul pe umeri când s-a semnat armistiţiul – şi nici nu s-a întâmplat asta”. Timp de trei zile, Parisul şi întreaga Franţă au fost în sărbătoare, cu oameni re- vărsându-se pe străzi, dopuri de şampanie pocnind în aer şi îmbrăţişări entuziaste. Dar ordinea a fost, una peste alta, menţinută. Adam scria că „printre cele mai groaznice infracţiuni comise de parizieni în timpul acelor trei zile s-a numărat fortul unor steaguri”. Era adevărat – magazinele şi-au epuizat imediat stocurile

de steaguri aliate şi, în curând, norocoşii posesori s-au văzut nevoiţi să stea cu ochii pe ele, ca să nu dispară[1].

Cum voia să ia parte la sărbătoare şi văzând că nu avea de unde să mai cumpere steaguri, Madame Curie a achiziţionat prompt nişte fâşii de material alb, albastru şi roşu şi, cu ajutorul femeii de serviciu, a cusut steaguri, pe care le-a agăţat la ferestrele Institutului radiului. Apoi, însoţiţi de un servitor, Curie împreună cu un prieten s-au avântat pe străzi în vechea maşină echipată cu aparat Röntgen, cea pe care o

condusese de atâtea ori pe front ca să îngrijească răniţii. însă acum, în loc să se confrunte cu drumuri distruse de obuze şi încercări disperate de a face radiografii şi de a salva soldaţii cu oasele zdrobite, Curie s-a văzut dintr-odată în mijlocul unei grandioase petreceri. Ea şi colegul ei n-au răzbătut dincolo de place de la Concorde, căci au fost înconjuraţi de mulţime, care a oprit înaintarea vechiului Renault urcându-se pe acoperiş şi pe apărătorile roţilor. Era un moment glorios.

Pe malul stâng al Senei, blândul abate Mugnier a auzit clopotele de la Saint-Ger- main-des-Prés anunţând armistiţiul şi a fost luat de valul de studenţi gălăgioşi care mărşăluiau pe boulevard Saint-Germain. Ceaţa se ridicase puţin şi abatele a văzut, emoţionat, steaguri fluturând peste tot, mai ales de-ale aliaţilor. Undeva în cale i-a ieşit un american, care i-a spus că armistiţiul fusese semnat şi, într-o pornire specific americană, i-a dat o ciocolată.

Tot în aceeaşi zi, dar mai târziu şi într-o notă mai reflexivă, Marcel Proust – cuibărit, ca de obicei, în dormitorul său capitonat cu plută de pe boulevard Haus- smann – îi scria dragei lui prietene, Geneviève Straus: „Ne-am gândit prea mult la război ca să nu avem un cuvânt duios de spus în această seară a victoriei, să ne exprimăm bucuria adusă de victorie şi melancolia la gândul tuturor celor pe care i-am iubit şi care nu au apucat-o”. Şi adăuga: „Când îţi jeleşti atât de nemângâiat morţii, un anume tip de veselie zgomotoasă nu e cea mai potrivită formă de sărbătorire”[2].

Aproape un milion şi jumătate de francezi au murit în război şi încă trei milioane au fost răniţi – unii atât de grav, încât n-au mai putut niciodată să lucreze sau să funcţioneze

normal. Asta, dintr-o populaţie iniţială de 40 de milioane de locuitori. Statisticile erau covârşitoare; realitatea era încă şi mai rea. Partea de nord a Franţei, cam o treime, fusese distrusă aproape în întregime, iar trezoreria era goală, în condiţiile în care ţara acumulase şi o mulţime de datorii de război. Şi, ca şi cum asta n-ar fi fost de ajuns, epidemia mondială de gripă, care făcuse deja milioane de morţi, răscolea acum Parisul. O victimă a fost poetul Guillaume Apollinaire, deja slăbit din cauza unei răni la cap primite pe front, care a murit pe 9 noiembrie. Vestea despre armistiţiu s-a răspândit chiar când prietenii lui se adunau în jurul trupului său neînsufleţit,

în apartamentul de pe boulevard Saint-Germain[3]. Cu atâtea steaguri fluturând pe stradă, Jean Cocteau a scris mai târziu că prietenii lui Apollinaire „au putut crede, în confuzia mai multor tipuri de eroism, că Parisul fusese împodobit în onoarea lui”[4]

.19

Tânărul arhitect elveţian Charles-Edouard Jeanneret, care avea, nu după multă vreme, să-şi schimbe numele în Le Corbusier, a urmărit scena din apartamentul său de la mansardă, situat într-o clădire construită în secolul al XVII-lea, de pe rue Jacob[5], pe malul stâng al Senei. Sosise la Paris la începutul lui 1917, în timpul uneia dintre cele mai grele perioade ale războiului, şi găsise acest apartament minuscul care făcuse parte, iniţial, din camerele servitorilor. Fermecat de poziţie şi de istoria clădirii – aparţinuse cândva unei faimoase actriţe din secolul al XVIII-lea, a cărei aventură cu un nobil elegant şi arătos a dus la otrăvirea ei de către o rivală – Jeanneret şi-a transformat chichineaţa într-un bârlog confortabil, plin de tot felul de perne şi pernuţe şi cu un divan imens. Contrar interioarelor cu linii clare şi fluide care vor caracteriza creaţia lui Le Corbusier, cu podele goale şi pereţi albi, Jeanneret şi-a decorat modestul apartament cu un tapet negru, accentuat de medalioane cu fructe, şi cu covoare în dungi negre, albe şi roşii. Mai mult, ca să uite, poate, de gerul crâncen şi de lipsa cărbunelui pentru încălzit din Parisul aflat în război, a pictat pe un perete al locuinţei sale miniaturale un peisaj tropical cu palmieri scăldaţi în soare.

Deşi iarna degera şi suferea adesea de foame, Jeanneret s-a dedicat Parisului şi noului spirit care se făcea deja simţit în oraşul afectat de război. în timpul primei primăveri pe care a petrecut-o acolo a asistat la punerea în scenă a baletului avangardist *Parade,* creaţie iconoclastă a lui Jean Cocteau (scenariu), Erik Satie (muzică), Pablo Picasso (decoruri şi costume) şi Leonide Massine (coregrafie). Lui Jeanneret i-a plăcut la nebunie. Era nou, necuviincios şi îndrăzneţ, iar Jeanneret era nerăbdător să îmbrăţişeze acelaşi stil.

în realitate însă, cum avea să se traducă asta în viaţa sa era mai puţin clar. încercând din răsputeri să se afirme pe scena profesională, în timp ce, în particular, se chinuia să-şi ţină sub control trecerile bruşte de la o stare la alta, Jeanneret s-a văzut, la sfârşitul războiului – „războiul acesta oribil şi lipsit de sens” – pus în faţa unei singure întrebări: „Ce va aduce ziua de mâine?”[6] «—j

A doua zi după armistiţiu, Claude Monet i-a scris bunului său prieten, Georges Clemenceau, ca să ofere statului două dintre panourile sale „decorative”, cum le numea el. „E destul de puţin”, a spus el, „dar e singurul mod prin care pot lua parte la victorie.”[7]

Panourile reprezentau o parte din uriaşul proiect pe care Monet îl numea *Grandes décorations* (devenit mai târziu *Nuferii*) şi la care trudea de ani buni. Era ca şi cum, comenta prietenul lor comun, criticul de artă Gustave Geffroy, Monet „ar fi oferit un buchet de flori ca să onoreze victoria în război şi cucerirea păcii”[8]. Clemeanceau devenise deja prim-ministru al Franţei şi, după ce câştigase războiul pentru ţara sa, se vedea acum pus în la fel de dificila situaţie de a trebui să câştige pacea. însă la numai şase zile după primirea ofertei lui Monet, Clemenceau a lăsat tot şi s-a dus cu Geffroy la Giverny ca să aleagă.

Nu se ştie exact ce îşi propusese Monet să dea statului, cel puţin în varianta iniţială. în momentul vizitei, Geffroy se referea deja la acest dar ca la „mai multe” tablouri, mai degrabă decât la „două”. Dacă afirmaţia este adevărată, Clemenceau probabil că a insistat cu succes să primească un număr mai mare de pânze. Dar oricât de încântat ar fi fost Monet de vizita lui Clemenceau, el şi-a retras repede oferta. Deja la sfârşitul lunii ajunsese să refuze de-a dreptul vânzarea sau donarea oricăreia dintre enormele sale pânze, deşi recunoscuse că îi „burduşesc” atelierul. „Imposibil”, i-a spus el negustorului de artă Gaston Bernheim-Jeune. „Am nevoie de toate ca să lucrez la cele noi.” „Nu prea-mi plac manifestările publice”, a adăugat el într-o altă scrisoare şi şi-a retras oferta[9].

Aşa a început o poveste complicată în care Georges Clemenceau s-a luptat eroic să obţină tablourile cu nuferi ale lui Monet pentru naţiune, încercând cu îndârjire, în acelaşi timp, să-şi convingă vechiul prieten să se supună unei operaţii care să-i salveze vederea înainte de a fi prea târziu.

t—>

„Pace”, se entuziasma pictorul Fernand Léger scriindu-i bunului său prieten, pictorul André Mare. Léger suferise mult în urma gazării pe frontul de la Verdun, iar Mare fusese grav rănit în Picardia, în timp ce lucra la camuflarea artileriei cu modele cubiste. „în sfârşit”, continua Léger, „după patru ani lungi, omul – adus la limita răbdării, surescitat, depersonalizat – îşi deschide ochii, se uită în jur, se destinde şi redescoperă viaţa, cuprins de o dorinţă nestăvilită de a dansa, de a scăpa de tensiune, de a striga, de a sta în sfârşit drept, cu capul sus, de a ţipa, a răcni şi a uita de sine.” Cuprins de spiritul momentului, adăuga: „un uragan de forţe vitale umple lumea”[10].

Moartea şi distrugerea făcuseră, în cele din urmă, loc vieţii. Speranţa triumfase. Doar fusese, în fond, războiul care urma să pună capăt tuturor războaielor. H.G. Wells a fost primul care a folosit faimoasa frază, sau măcar o variantă foarte asemănătoare, într-o serie de articole apărute în 1914, apoi în cartea numită *The War That Will End War* („Războiul care va pune capăt războiului")[11]. Woodrow Wilson a adoptat-o imediat, laolaltă cu celebra promisiune că acest război va face lumea „un loc sigur pentru democraţie". Epuizaţi şi vlăguiţi din cauza războiului, locuitorii Europei au găsit în aceste vorbe speranţa şi puterea de a rezista.

Autorul francez Joseph Kessel scria mai târziu: „câştigaserăm războiul, războiul care urma să pună capăt tuturor războaielor; viaţa ni se deschidea fără oprelişti în faţă şi eram convinşi că totul va fi bine"[12]. Dar alţii nu erau atât de siguri. Prim-mi- nistrul englez, David Lloyd George, ar fi remarcat cu cinism: „războiul ăsta, ca şi următorul, este războiul care pune capăt războiului"[13]. Şi din ce în ce mai mulţi, poetul englez Siegfried Sassoon, spre exemplu – decorat ca erou de război – au ajuns să creadă că „războiul a fost o farsă murdară care mi s-a jucat mie şi generaţiei mele"[14].

Şi totuşi, după cum scria tânărul iubit şi protejat al lui Jean Cocteau, Raymond Ra- diguet, în romanul său din 1924, *Le Bal du comte d'Orgel* („Balul contelui d'Orgel") să condamni frivolitatea într-un asemenea moment din istoria Europei era o greşeală. „Tocmai în asemenea momente", explică Radiguet, „sunt frivolitatea, chiar depravarea cel mai uşor de înţeles." De ce? Pentru că „omul se bucură cât poate de ceea ce mâine poate aparţine altcuiva"[15]. Fapt e că, după armistiţiu, Parisul petrecea – şi petrecea din greu. Talentatul şi depravatul Maurice Sachs, un tânăr scriitor, spunea: „la sfârşitul războiului... Parisul era locul indispensabil, măreţul oraş în care lumea şi-a turnat comorile"[16]. Paul Poiret, *couturier,* a sărbătorit armistiţiul printr-o uriaşă petrecere, în pofida faptului că pierduse doi copii în epidemia de gripă – fiica cea mare (Rosine) şi fiul cel mai mic (Gaspard). Jean Cocteau a venit acolo de la Apollinaire, care era pe patul de moarte, şi a fost fermecat. Poiret se ocupa de ani buni cu organizarea de petreceri excentrice care atrăgeau *la crème de la crème* a lumii mondene pariziene – de remarcat, mai ales, strălucitoarea feerie *La Mille et deuxième nuit* („A o mie şi doua noapte") din 1911 şi urmarea, din 1912, *Lesfestes de Bacchus* („Serbările lui Bahus"), eveniment înecat în şampanie şi ţinut în pădurea de la Versailles. Dacă e să-l credem pe Cocteau, războiul nu răpise nimic din magnetismul lui Poiret. Ceva mai târziu,

Cocteau nota extatic: „când s-au arătat zorii, noi eram convinşi că nu era decât 11, precum călătorii din balada germană fermecaţi de privighetoare"[17].

în pofida acestui succes, Poiret – care petrecuse războiul creând uniforme pentru soldaţii francezi, în detrimentul afacerii sale de *couturier* – întâmpina acum dificultăţi în încercarea de a-şi recăpăta statutul la Paris, atât cel social, cât şi în lumea modei. Până să înceapă războiul, el fusese autoproclamatul rege al modei. Gata să-şi apere titlul odată războiul terminat, Poiret era totuşi conştient de ameninţarea pe care ceilalţi, mai ales Coco Chanel, nou-venita cu alură de puştoaică, o reprezentau la adresa supremaţiei sale.
«—j

Spre deosebire de Poiret, care era parizian prin naştere, Gabrielle Chanel – a cărei biografie timpurie este destul de ceţoasă – venea din altă parte. O mamă care murise, un tată care dispăruse, ani lungi petrecuţi într-un orfelinat catolic şi ani de sărăcie cruntă, încă şi mai lungi, petrecuţi în Auvergne, ţinutul aspru unde se născuse şi crescuse – toate aceste amănunte, împreună cu stigmatul de bastard, reprezintă imagini care apar şi dispar într-o pânză de istorii mereu schimbate şi invenţii dovedite. Spre sfârşitul vieţii, când o tânără i-a sugerat să vadă un psihiatru, Chanel a răspuns prompt: „Eu, care nu i-am spus niciodată adevărul preotului?"[18]

Se pare că a avut mai multe slujbe de mizerie şi că a fost, pentru scurtă vreme, cântăreaţă de cabaret, unde interpreta cântecul *Qui qua vu Coco?* („Cine mi-a văzut câinele, pe Coco?"), care se poate să fi inspirat publicul să-i spună „Coco". Mai târziu, ea a negat această poveste, afirmând – în cadrul lungilor interviuri cu bunul ei prieten, Paul Morand, scriitor, personalitate mondenă şi diplomat – că primise porecla de „micuţa Coco" în primii ani de viaţă. Detaliile sunt mai puţin importante – ce contează e că la un moment dat a primit acest nume şi i-a rămas.

Pe lângă numele de alint, Chanel a mai dobândit şi un iubit, un ofiţer de cavalerie tânăr şi bogat, Etienne Balsan, cu care a petrecut câţiva ani pe domeniul său, Château de Royallieu, unde acesta creştea cai, juca polo şi participa la curse. Prin Balsan, Chanel l-a cunoscut pe Arthur („Boy") Capei, odrasla unei prospere familii de englezi, care a devenit marea dragoste a vieţii ei. Balsan a părut să accepte relativ uşor să o împartă, aşa că, odată mutată în apartamentul acestuia din Paris, Chanel şi-a încercat mâna făcând

pălării, ale căror linii armonioase şi elegante i-au adus atenţie şi clienţi. în 1910, Boy Capei a finanţat deschiderea primului ei magazin de pălării, Chanel Modes, pe o stradă la modă, rue Cambon. Curând după aceea, cu încurajarea şi finanţarea lui Capei, a deschis un *boutique* la Deauville, o staţiune la malul mării. Acela a fost momentul în care Chanel s-a aventurat în lumea veşmintelor, bluze model marinar, fără corset, şi cardi- gane purtate peste fuste din jerseu, care erau pe cât de confortabile şi atrăgătoare, pe atât de revoluţionare. Doamnele din înalta societate din Deauville au reacţionat imediat la noul stil, care şi-a câştigat repede titulatura de *le vrai chic,* în contrast cu stilurile vestimentare din trecut, inconfortabile, restrictive şi extrem de ornamentale.

Chanel a trebuit să îndure constrângerile războiului, la fel cum s-a întâmplat şi cu Poiret şi alţi *couturiers* din Paris, care s-au văzut nevoiţi să-şi reducă activitatea sau chiar să-şi închidă complet afacerea pe perioada conflictului. Chanel a rămas un timp la Deauville, unde a lucrat cu jerseu | *jersey* în franceză], un material disponibil la scară largă şi folosit, de obicei, pentru lenjerie intimă. Folosind acest material, ea a continuat să creeze veşminte confortabile, cu o linie simplă şi elegantă, inspirate în mare parte din îmbrăcămintea pentru bărbaţi. Vilegiaturiştii din Deauville, complet rupţi de Paris din cauza avansării germanilor, au fost încântaţi să-şi suplimenteze garderoba cu modele Chanel, care erau atât practice, cât şi atrăgătoare. Nu a trecut mult şi Chanel – care deja câştiga îndeajuns cât să nu mai aibă nevoie de sprijinul financiar al lui Boy Capei sau al oricui altcuiva – s-a mutat la Biarritz, unde şi-a deschis prima *maison de couture* şi s-a instalat într-o vilă pe care a cumpărat-o, cu banii jos, la sfârşitul războiului.

Abandonând linia taliei, cum a făcut-o ea, şi scurtând fustele ca să ofere mai multă libertate de mişcare (precum şi o şocantă vedere la gleznă), modelele Chanel au eliberat femeia într-un moment când accentuarea emancipării sociale şi constrângerile războiului cereau exact lucrurile pe care le oferea ea. „O lume era pe sfârşite”, îi spunea ea mai târziu lui Paul Morand, „una nouă era pe cale să se nască. Eram la locul potrivit; s-a ivit o şansă şi am profitat.”[19]

Mai mult, ea a folosit foarfeca şi ca să scurteze părul lung, eliberând femeile de o altă povară a modei. Era o mişcare îndrăzneaţă, una

pe care şi alte femei au imitat-o imediat. Paul Poiret remarca mai târziu: „Ar fi trebuit să ne ferim de capul ăla băieţesc. Avea să ne producă şoc după şoc, scoţând, din pălăriuţa lui de magician, rochii, şi coafori, şi bijuterii, şi buticuri”[20].
24
«--

Numele ei real era Alice Prin, dar a devenit cunoscută drept Kiki. Născută în 1901 într-o sărăcie cruntă, în departamentul Côte-d'Or din estul Franţei, s-a alăturat verilor ei în casa bunicii, după ce mama ei „şi-a luat tălpăşiţa la Paris”, cum a spus Kiki mai târziu. „Eram şase copilaşi din flori”, a adăugat ea, „taţii noştri trecând peste micul detaliu al recunoaşterii noastre”, aşa că, după cum făcuse şi Coco Chanel, a trebuit să înveţe foarte devreme să dea din coate într-o lume aprigă[21].

La 12 ani s-a dus după mama ei la Paris, unde a trecut printr-o serie de slujbe mizere, inclusiv într-o brutărie şi într-o fabrică de război, unde repara încălţămintea soldaţilor. Mâncarea, când exista, consta în mare parte din fasole, deci când a întâlnit nişte pictori care i-au cerut să pozeze goală pentru ei, s-a grăbit să accepte. Oricât de puţini ar fi fost, banii erau bani. Şi, cum mărturisea ea însăşi, „adevărul e, dacă vreţi să ştiţi, că aveam un corp care atrăgea atenţia oriunde m-aş fi dus”[22].

Apartamentul mamei ei era lângă Gara Montparnasse, o zonă repede devenită un centru al artiştilor şi boemilor. Nu mult după aceea, Kiki l-a cunoscut pe Chaim Sou- tine, care locuia într-un studio într-o îngrămădire de clădiri dărăpănate numită Cité Falguière, la vest de gară. Amedeo Modigliani, alt artist obişnuit cu sărăcia, fusese primul care se mutase acolo, urmat fiind de alţii. în barăcile astea şubrede te coceai vara şi îngheţai iarna – era atât de frig încât Soutine, îşi aminteşte Kiki, „îşi petrecea noaptea arzând tot ce găsea prin casă ca să ne încălzim”[23].

După ce şi-a pierdut slujba la fabrica de război (femeile care aveau copii de întreţinut sau un soţ pe front aveau prioritate), Kiki a început să se ocupe serios să-şi caute de lucru ca model, colindând cu regularitate renumitele cafenele din Montparnasse, Le Dôme şi La Rotonde, uitându-se după artişti. Trebuia să ai obrazul gros, mărturiseşte ea, mai ales că proprietarul de la Rotonde, Victor Libion, nu o plăcea pentru că nu purta pălărie – semn sigur că era vorba de o prostituată în căutare de clienţi. Primele ei slujbe au fost la pictori la fel de săraci ca şi ea, dar cu timpul a ajuns să pozeze din ce în ce mai mult. Dăruită cu o fire veselă şi cu un talent rar pentru cântece deocheate, precum şi cu un corp excepţional, Kiki

a devenit, încet, încet, unul dintre personajele principale din Montparnasse.

Deja în 1918, la 17 ani, se putea lăuda că trăieşte cu un pictor. „Nu trăiam chiar în puf”, adaugă ea, „dar măcar aveam ce mânca.”[24] Pictorul era Maurice Mendjizky,[25] cu care Kiki a trăit aproape patru ani. Nimeni, în acel moment, nici măcar Kiki, nu prevedea viitorul ei statut de *Reine de Montparnasse.*

c—>

Montparnasse – nume invocând imagini ale boemei, ale hainelor jerpelite ca stil vestimentar şi ale aventurii – înlocuise de aproape un deceniu Montmartre ca loc unde artiştii voiau să trăiască şi să lucreze. Mutarea lui Picasso din Montmartre în Montparnasse în 1912 confirmase nou-dobândita reputaţie a cartierului, însă chiar şi înainte acesta atrăgea pictori şi sculptori săraci, care gravitau spre insalubra La Ruche, la extremitatea sud-vestică a zonei, precum şi spre o mulţime de cocioabe şi barăci răspândite în tot cartierul.

Picasso devenise deja un nume cunoscut în lumea artei, faimă care adusese un venit pe măsură, iar apartamentele pe care le-a ocupat în Montparnasse – deşi situate în locuri nepitoreşti, de-a lungul cimitirului – erau în clădiri confortabile, chiar dacă nu selecte. După ce a părăsit-o pe Fernande Olivier, care-i fusese mulţi ani amantă, în Montmartre, Picasso s-a stabilit mai întâi într-un apartament la parter, pe boulevard Raspail la numărul 242, apoi într-un apartament mai mare pe rue Schoelcher la numărul 5 bis, alături de noua iubită, Eve Gouel. Nu e greu de tras concluzia că Montparnasse l-a atras pe Picasso datorită distanţei faţă de Montmartre şi de Fernande, căreia nu i-a picat deloc bine faptul că a fost părăsită. însă chiar înainte de despărţire Picasso gravitase în jurul cartierului Montparnasse şi al cafenelelor sale. De-abia după moartea lui Eve şi după căsătoria lui (în iulie 1918) cu balerina rusă Olga Khokhlova, Picasso a mai făcut un pas spre respectabilitate şi s-a mutat într-un apartament mare pe malul drept al Senei, pe rue La Boetie, în vecinătatea opulentei galerii şi locuinţe a negustorului de artă Paul Rosenberg. Proximitatea nu era o coincidenţă – îi permitea lui Rosenberg (care făcuse toate aranjamentele) să-l supravegheze pe artistul său valoros – şi Picasso nu avusese nimic de obiectat. Olga tânjea după genul de viaţă pe care simţea că îl merită soţul ei, iar Picasso – acum în vârstă de 37 de ani – era de părere că suferise destul pe altarul artei şi că era gata să guste câte ceva din plăcerile faimei.

Familia Picasso s-a mutat în noua lor locuinţă imediat după armistiţiu. Era un apartament stilat şi spaţios, cu majordom, bucătăreasă şi servitoare care să completeze decorul. Nu după mult, cuplul a început să ia parte la cine şi dineuri în înalta societate şi să dea petreceri strălucitoare.

Şi alţi artişti care ieşiseră din sărăcie şi atinseseră culmile succesului s-au grăbit să părăsească Montparnasse şi chiar Parisul. Iată ce spunea Gertrude Stein: „vechea gaşcă dispăruse”[25]. Henri Matisse, una dintre figurile obişnuite din Cartierul latin, locuia acum la Nisa, iar Chaim Soutine, deşi tot falit, avea să petreacă mare parte din următorii trei ani în sudul Franţei, preferând să se stabilească lângă frumosul parc Montsouris atunci când a ajuns faimos. Sculptorul Osip Zadkin a rămas la margine de Montparnasse, dar s-a retras în adâncul unei grădini pe rue d'Assas. Marc Chagall, după ce s-a întors din Rusia, a dus o viaţă de familist burghez într-un mediu confortabil, mai întâi pe ceea ce este acum avenue du Général-Leclerc (al 14-lea arondisment), apoi la Bou- logne-sur-Seine şi, începând cu anii 1930, în selectul Passy (al 16-lea arondisment). Fernand Léger şi-a păstrat studioul de pe rue Notre-Dame-des-Champs şi a continuat să ia parte la viaţa artistică din Montparnasse, dar nu şi la viaţa de noapte. André De- rain – când nu petrecea – ducea şi el o viaţă de burghez respectabil, alăturându-i-se lui Georges Braque lângă parc Montsouris. Asta însemna că, pe măsură ce acel Montparnasse antebelic dispărea în legendă, doar Moïse Kisling mai rămăsese din vechea gardă, să se bucure de festivităţile continue din cartier.
oo
Pentru câţiva, războiul a însemnat o mare ocazie favorabilă. Printre aceştia, importanţi au fost fabricantul de maşini Louis Renault şi cel care avea să-i devină rival, industriaşul André Citroën. Renault îşi petrecuse anii de dinainte de război construindu-şi afacerea cu automobile la o scară nemaivăzută până atunci, extinzându-şi linia de producţie ca să facă autobuze, taxiuri şi camioane pentru piaţa internaţională, precum şi motoare de avion pentru armata franceză de acasă. Războiul i-a adus contracte guvernamentale impresionante, ceea ce l-a motivat să producă materiale de război şi primul vehicul blindat pe deplin funcţional – un aport târziu la efortul de război, care a contribuit semnificativ la victoria aliaţilor. Citroën, care intrase iniţial în lumea fabricanţilor prin inventarea şi producerea roţii dinţate dublu elicoidale, făcuse deja avere, ca şi Renault, înainte ca izbucnirea războiului să-l propulseze în producţia de obuze pe bandă rulantă. Ambii bărbaţi au devenit, după război, nişte titani ai industriei, încă şi mai bogaţi şi mai plini de succes decât înainte.
însă aici se termină asemănările. Prin provenienţă, personalitate şi abordare a muncii lor, nici că se putea să fie mai diferiţi. Renault, cel mai tânăr fiu al unui

negustor de stofe şi nasturi din Paris, era pasionat de mecanică şi îşi proiecta singur automobilele – uşoare, rapide, silenţioase, ieftine şi uşor de întreţinut. Aducându-le în atenţia publicului prin curse brutale, organizate la începutul secolului, la care el şi fratele său luau activ parte (până la moartea tragică a fratelui său, la volan), Renault şi-a extins, încet şi fără milă, fabrica de la Billancourt şi linia de producţie ca să poată face faţă cererii mereu în creştere. Era bine cunoscut faptul că muncea din greu şi că era extrem de dificil să lucrezi pentru el, fiindcă avea de la ceilalţi la fel de multe pretenţii ca şi de la el însuşi. Taciturn, mohorât chiar, nu punea mare preţ pe socializare sau pe ceea ce el numea „cocoloşirea" muncitorilor. „Să lucrezi pentru el", comenta mai târziu un angajat al său, „era ca şi cum ai fi stat lângă un vulcan." în afara fabricii era destul de grosolan. Conform unui cunoscut, Renault era „unul dintre cei mai bădărani oameni pe care i-am cunoscut"[26].

Citroën, pe de altă parte, era un tip atractiv şi sociabil, care participa la viaţa de noapte a Parisului şi era interesat de bunăstarea muncitorilor săi. Cel mai mic copil al unui evreu prosper, originar din Amsterdam, care făcea comerţ cu diamante, Citroën, ca şi Renault, fusese crescut în confortul clasei de mijloc pariziene. Dar, spre deosebire de Renault, care era un mecanic devenit om de afaceri, Citroën – deşi absolvise École polytechnique – era un om de afaceri care avea cunoştinţe de mecanică. Ştia şi câte ceva despre natura umană. Interacţiona cu uşurinţă cu colegii şi cu angajaţii săi şi, contrar lui Renault, nu avea nicio problemă să se împrumute ca să-şi pună în practică proiectele grandioase. înţelegea, de asemenea, valoarea publicităţii, ceva ce Renault dispreţuia, dar la care Citroën se va dovedi foarte priceput.

Deşi ambii bărbaţi se ambiţionaseră să îl viziteze pe Henry Ford separat, înainte de război, ca să observe îndeaproape miracolele produse de Ford prin folosirea metodei Frederick Winslow Taylor de organizare ştiinţifică a muncii şi a producţiei pe bandă rulantă, Citroën a fost primul care s-a folosit cu succes de această metodă pe timpul războiului, în fabrica sa de muniţie din Paris, de pe quai de Javel (în prezent quai André Citroën). Renault a pretins mai târziu că-i dăduse puţină atenţie lui Citroën la momentul respectiv, doar cât să observe că acesta din urmă obţinuse un contract guvernamental substanţial şi producea obuze în cantităţi

extraordinare folosind metoda Taylor. Indiferent dacă este sau nu adevărat, lui Renault îi va fi în curând greu să-l evite pe Citroën; odată războiul terminat, fostul producător de angrenaje era pe

cale să înceapă o nouă afacere: fabricarea de automobile, în competiţie directă cu
Renault şi cu deja recunoscutele automobile Renault.

<—>

Maurice Ravel şi-a petrecut ziua armistiţiului în spital. Era un bărbat mic de statură şi întotdeauna fusese plăpând; totuşi, când a venit războiul, a făcut tot ce era omeneşte posibil ca să se înroleze – destul de surprinzător, ca tunar. Era fascinat de zbor, asupra căruia avea o viziune romantică, însă doctorii militari nu s-au lăsat convinşi că asta ar fi chemarea lui. în sfârşit, după mai multe încercări, Ravel a reuşit să primească o misiune ca şofer de camion militar şi a petrecut câteva luni lungi şi chinuitoare cărând provizii în sectorul Verdun – „un serviciu epuizant, nebunesc şi periculos”, cum îi scria unui prieten[27]. Nu a fost niciodată rănit, dar s-a îmbolnăvit. Peste toate problemele, iubita lui mamă a murit chiar când suferinţa lui era la apogeu.

Sănătatea lui Ravel nu era deloc bună când a fost lăsat temporar la vatră – scutire care a devenit permanentă. în pofida faptului că aranjase să ia prânzul cu prietenii săi, familia Godebski, în duminica următoare zilei armistiţiului, zi când fusese operat, Ravel nu a putut onora invitaţia. în schimb, s-a dus să facă o cură de odihnă în Haute-Savoie, unde a găsit oameni „fermecători”, dar unde s-a simţit izolat şi plictisit[28]. Deşi terminase minunatul *Le tombeau de Couperin* („Mormântul lui Coupe- rin”) în timpul unei perioade anterioare de convalescenţă, dedicând fiecare dintre cele şase piese unui prieten sau unor prieteni ucişi, Ravel nu va mai compune nimic nou timp de trei ani.

t—>

Căpitanul Charles de Gaulle, în vârstă de 28 de ani, îşi petrecuse mare parte din război în prizonierat, trecând printr-o serie de lagăre germane de înaltă securitate, din care a încercat să evadeze în repetate rânduri. începuse războiul în fruntea unui pluton care luptase în linia întâi, apoi fusese grav rănit. Odată vindecat, s-a întors pe front, dar a fost capturat la Verdun. Şi-a petrecut restul războiului făcând tot posibilul, alături de colegii săi la fel de hotărâţi, să saboteze organizarea lagărelor prin care a trecut, provocând dezastre (dădea foc saltelelor de paie, arunca bombe cu apă sau bătea în cutii conserve la orice oră din noapte) şi făcând planuri de evadare din ce în ce mai îndrăzneţe.

încercările sale de evadare au fost spectaculoase şi, contrar aşteptărilor, îndeplinite cu succes – cel puţin pentru perioade remarcabil de lungi, până când l-au ajuns epuizarea, boala sau pur şi simplu ghinionul. Dar la 1 septembrie, când era deja clar că războiul se apropia de sfârşit, i-a scris mamei sale: „Dacă nu mă pot întoarce la luptă înainte de sfârşitul războiului, are rost să mai rămân în armată? Şi ce viitor mediocru m-ar aştepta acolo?" Cum pierduse aproape trei ani de luptă, era disperat la gândul viitoarei sale cariere de ofiţer. „Sunt îngropat de viu", a adăugat el descurajat[29].

Şi totuşi era viu, iar asta în sine era deja un miracol, cel puţin dacă îi întrebai pe părinţii lui. La trei săptămâni după armistiţiu, de Gaulle trecea frontiera elveţiană ca să ajungă, via Geneva şi Paris, la începutul lui decembrie, la casa de la ţară a familiei lui pariziene, situată în regiunea Dordogne. Acolo s-a alăturat celor trei fraţi ai săi, care supravieţuiseră şi ei războiului.

A fost o reuniune de familie plină de recunoştinţă. Totuşi, contemplând sfârşitul războiului, căpitanul de Gaulle era îngrijorat – nu doar pentru cariera sa, ci pentru viitorul Franţei. După părerea lui, armistiţiul nu însemna pace, iar Franţa avea acum doi duşmani în loc de unul: Germania şi Rusia bolşevică.

Mai mult, aşa cum afirma tranşant în faţa tovarăşilor lui de prizonierat aproape de sfârşitul războiului, „naţiunile bătrânei Europe vor sfârşi prin a semna o pace pe care oamenii lor de stat o vor numi înţelegere reciprocă, dar care nu va fi, în fapt, decât o pace hotărâtă în urma epuizării". O asemenea pace nu putea fi una autentică. Era doar „o manta jerpelită aruncată peste ambiţii nesatisfacute, o ură mai evidentă ca niciodată şi o mânie naţională de nestins"[30].

Franţa şi aliaţii ei ieşiseră din tenebrele războiului. La 11 noiembrie bucuria a inundat străzile, căci lumea, istovită de conflict, sărbătorea. Dar câţiva se întrebau deja ce avea să urmeze.înainte
(1918-1919)

/ 'ai tué” („Am ucis”), scria poetul Biaise Cendrars la sfârşitul războiului despre traumatizanta sa experienţă ca soldat. Cendrars, un elveţian care se înrolase în Legiunea străină franceză, îşi pierduse mâna dreaptă în luptă, în 1915. Acum, în noiembrie 1918, scria: „Am sfidat exploziile şi bombardamentele, minele, focul, gazul şi artileria – întreaga maşină de război, anonimă, demonică şi oarbă... am acţionat şi am ucis. Ca un om care vrea să trăiască”[1].

Nu mult după aceasta, prietenul său, Fernand Léger, a spus unor martori că experienţa războiului (la Argonne şi la Verdun) l-a făcut să dea un alt sens vieţii, „accelerat, adânc şi tragic. Acolo oamenii şi lucrurile sunt văzute la adevărata lor intensitate, valorile sunt testate, încercate până la punctul în care cedează”. Léger ieşise dintre obuze şi atacurile cu gaz un om diferit, unul care vedea chiar şi viaţa după armistiţiu ca o „stare de război”, o existenţă „dificilă şi discordantă”, turbulentă şi rapidă, dar generând creativitate[2].

Romantismul cu tentă mov de dinainte de război dispăruse în şocul bombardamentelor aeriene şi al iperitei. Necesitatea şi oportunitatea, combinate, eliberaseră femeia de stiluri vestimentare claustrofobice şi de părul lung până la glezne chiar când soţii, fiii şi iubiţii, întorşi de la război, constatau uluiţi că viaţa, pe care erau nerăbdători să o reia, nu mai arăta şi nu se mai manifesta la fel. Maşinăriile zăngăneau, automobilele claxonau, muzica avea un ritm turbulent şi totul se mişca mai repede ca niciodată. Unora, această noutate li s-a părut eliberatoare şi incitantă, alţii s-au simţit

copleşiţi. Parizienii tânjiseră după pace şi, după patru ani teribili, pacea în sfârşit venise. Dar viaţa mergea înainte şi festivităţile au fost urmate de o perioadă de ajustări dificile – sau de eşecuri de a se ajusta.

Léger însuşi, un om blând cu o statură de uriaş, care studiase arhitectura, se mutase din Normandia la Paris la începutul secolului, câştigându-şi existenţa pentru câţiva ani ca desenator tehnic şi pictând, în timpul liber, în stil impresionist. Apoi, la sfârşitul deceniului, i-a descoperit pe Cézanne şi Braque şi s-a rupt de stilul anterior. Descoperind importanţa formelor geometrice, s-a luptat cu conceptul de volum („Am vrut să duc ideea de volum cât mai departe posibil") şi s-a străduit să „disloce corpul omenesc"[3], creând un surprinzător stil de forme cilindrice care şi-a câştigat repede numele de „tubism" ca semn al relaţiei sale cu cubismul[4]. Făcând parte din aceleaşi cercuri artistice din Montparnasse precum Archipenko, Soutine, Lipchitz şi Chagall, Léger a fost inclus în năucitoarea expoziţie Armory din New York, în 1913, unde l-a impresionat pe negustorul de artă al lui Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, care i-a oferit securitatea financiară a unui contract exclusiv.

După experienţa traumatizantă a războiului, Léger a acceptat noul cu voluptate, pictând atât oameni, cât şi obiecte mecanice şi industriale în forme minimaliste, cu muchii precise. Nu va dura mult şi cărările i se vor încrucişa cu ale altor artişti care adoptaseră acelaşi stil purist, cu linii clare – mai ales tânărul arhitect Le Corbusier. <—j

Charles Jeanneret, care era pe cale să devină Le Corbusier, nu era în apele lui. Armistiţiul era bine-venit, desigur – cine nu voia să se termine războiul acela îngrozitor? Dar armistiţiul picase într-un moment nepotrivit. Jeanneret, împreună cu prietenul, consilierul şi colaboratorul său Amédée Ozenfant, lucraseră zi şi noapte la nişte tablouri pentru o mică expoziţie care urma să se deschidă la 11 noiembrie[5]. Spre supărarea lui Jeanneret, expoziţia a fost amânată. „Armistiţiul a încurcat multe lucruri", îi scria unui prieten la 20 noiembrie. „Lumea o ţine de opt zile tot într-o petrecere. Nu şi eu, bineînţeles."[6]

Jeanneret îşi câştiga existenţa ca arhitect, însă voia, de fapt, să fie pictor. îl cunoscuse pe Ozenfant aproape de sfârşitul războiului (mai târziu va consemna data exactă ca fiind 1918, pe când Ozenfant îşi va aminti, în schimb, de mai 1917)[7]. Oricare ar fi

fost momentul exact, evenimentul a fost semnificativ Le Corbusier va sublinia mai târziu „înţelegerea clară” a lui Ozenfant şi îşi va aminti că împărtăşeau aceeaşi idee că „o epocă a oţelului era pe cale să înceapă”. După tulburările, dezastrul şi distrugerea aduse de război, începea o nouă eră[8].

Cum avea să fie această nouă eră era o întrebare care îi preocupa deopotrivă pe Jeanneret şi Ozenfant, astfel că, pe lângă pregătirile pentru expoziţia lor de artă, cei doi lucrau din greu şi la scrierea unei cărţi, *După cubism,* care a apărut la scurtă vreme după armistiţiu. Cubismul, în ochii lor, fosese cândva valoros, deşi era „arta zbuciumată a unei epoci zbuciumate”[9]. Dar cubismul devenise între timp o simplă artă decorativă şi deci inadecvată pentru lumea postbelică. Chiar *Parade,* baletul care nu cu mult înainte îl încântase pe Jeanneret prin îndrăzneală şi noutate, servea acum autorilor ca exemplu de diversiune facilă şi decorativă. închinându-se la noii zei ai maşinilor, ai industrializării şi ai tehnologiei, Jeanneret şi Ozenfant proclamau că atât arta, cât şi arhitectura trebuiau să reflecte aceste zeităţi moderne. „Marea Competiţie”, cum numeau ei războiul, „a scăpat de metode învechite şi a impus în locul lor unele care s-au dovedit mai bune... Gândirea nu a mai fost atât de lucidă de la Pericle încoace.”[10]

Termenul pe care l-au folosit ca să-şi descrie noua mişcare era purism, iar acesta a devenit strigătul lor de luptă. Jos cubismul! Jos dadaismul şi expresionismul! în schimb, folosindu-şi viziunea comună asupra schimbării şi progresului, ei au transformat o lume în dezordine într-una ordonată, un tărâm plin de formele echilibrate şi de liniile curate şi lipsite de podoabe ale Greciei clasice. Pentru doi tineri, dintre care unul (Jeanneret) nu realizase încă prea multe la Paris, cu excepţia deschiderii unei fabricuţe de cărămizi, iar celălalt, doar puţin mai bătrânul Ozenfant, conducea un salon de *couture* deţinut de sora lui Paul Poiret, asta era o mişcare destul e îndrăzneaţă. Deşi amândoi erau pictori şi Ozenfant fondase chiar, cândva, o revistă literară de avangardă (*L'Elan),* erau încă departe de a fi recunoscuţi public ca autorităţi în materie de artă şi arhitectură – sau în materie de orice altceva.

Dar asta era pe cale să se schimbe.

r—*y*

Veneau americanii! Ei veniseră în ajutorul aliaţilor în 1917 şi în 1918, iar numărul lor copleşitor ajutase la încheierea conflictului. Acum demobilizaţi, soldaţii33
americani se întorceau acasă şi mulţi erau hotărâţi să treacă înainte prin Paris. Cum auziseră poveşti despre luminile strălucitoare ale Parisului, ei au fost urmaţi în curând de surori, veri şi mătuşi.

Relativ puţini americani vizitaseră Franţa înainte de război. Conform unei statistici, doar vreo 15 000 de americani vizitau anual această ţară în perioada antebelică. Număr deloc important, ţinând seama de faptul că în 1925 cifra se ridica la 400 000 pe an. Deprecierea francului făcuse din Paris o destinaţie accesibilă, deşi de lux, atrăgătoare atât pentru cei cu buzunare modeste, cât şi pentru cei mai avuţi. Mulţi au ales să rămână, creând o comunitate de expatriaţi în continuă creştere, numărând de la 8 000 în 1920 până la 32 000 în 1923[11], atraşi de costul scăzut de trai şi de distracţia pe care o oferea oraşul. America intra în era prohibiţiei, iar Parisul, prin contrast, ademenea cu râurile sale de alcool şi cu nonşalanţa cu care privea orice chestiune legată de sex. Revistele deocheate şi cultura informală de cafenea erau atrăgătoare şi chiar şi aceia care, asemenea lui Ernest Hemingway, locuiau într-un apartament cu facilităţi insalubre, la etajul patru al unei clădiri fără ascensor, erau fermecaţi de acest loc. Cei cu mai mulţi bani îşi puteau, bineînţeles, permite şi mai mult farmec.

Unul dintre aceştia era tânărul Cole Porter, nepotul lui J.O. Cole, un om care se ridicase prin forţe proprii, deschizând şi administrând cu tenacitate un magazin în California, în timpul goanei după aur, şi preferase să obţină profit din vânzarea unor produse de bază minerilor, mai degrabă decât să caute aur. După ce s-a căsătorit cu o fată din oraşul său de baştină Peru, Indiana, J.O. s-a mutat înapoi acasă, unde a investit în teren agricol în Indiana şi în teren forestier în West Virginia. Sub pădurile din West Virginia erau zăcăminte vaste de cărbune şi petrol, care l-au făcut pe J.O. cel mai bogat om din regiune.

Fiul lui J.O. a murit, lăsând-o pe iubita sa fiică unica lui moştenitoare – o tânără simplă, dar hotărâtă, pe nume Kate care, cu toată împotrivirea tatălui, s-a măritat cu un farmacist din oraş, arătosul Samuel Porter, care avea şi talent la muzică. Porter nu era nici pe departe aşa de important cum şi-ar fi dorit J.O., dar Kate a insistat, iar Kate căpăta de obicei ce voia. S-a măritat cu Sam în 1884 şi singurul lor copil care a supravieţuit, Cole, s-a născut şapte ani mai târziu.

Sam era blând, Kate – nu, dar asta nu conta pentru micul Cole, pe care Kate îl răsfăţa la fel cum ea însăşi fusese alintată de tatăl ei (care suplimenta semnificativ

bugetul familiei). Cole, care lua lecţii de pian şi de vioară de la mama sa, ura vioara, dar era atras de pian, mai ales când putea pune pe muzică versurile proprii, isteţe şi uşor umoristice – abilitate pe care şi-a cultivat-o la colegiu (Worcester Academy din Massachusetts) şi la Yale. Avid iubitor de îmbrăcăminte şi un dandy încă din copilărie (o cunoştinţă îşi amintea că mama lui îl îmbrăca ca pe micul lord Fauntleroy), tânărul Cole şi-a adus cu el la şcoală tablouri şi o pianină, precum şi cufere pline cu haine dichisite. Dar băiatul din Peru, Indiana, strălucea mai ales la petreceri, unde se pricepea să întreţină atmosfera ca nimeni altul. A început prin a deveni sufletul petrecerilor şi imediat a trecut la plănuirea unor seri întregi de distracţii, ceea ce l-a ajutat să-şi perfecţioneze farmecul şi manierele.

La Yale a obţinut aproape imediat succes în societate, scriind cântece despre fotbal *(Bull Dog)* şi spectacole pentru studenţi, dobândind prieteni pe viaţă printre colegii săi din înalta societate şi cheltuind mai mulţi bani decât oricine (prin bunăvoinţa bunicului său). în schimb, J.O. îi cerea lui Cole să studieze ceva practic, precum dreptul. Asta însemna Facultatea de Drept de la Harvard, unde Cole nu a rezistat decât puţin, până când plictiseala l-a făcut să se transfere la Şcoala de Muzică de la Harvard. Bunicul nu a fost deloc mulţumit, dar Kate a aranjat lucrurile în numele iubitului ei fiu, astfel încât Cole a continuat să-şi ducă viaţa exact cum dorea.

A urmat New Yorkul, unde pentru prima dată Cole Porter a aflat ce înseamnă eşecul. în 1916, musicalul său *See America First* a fost un fiasco pe Broadway. Deja însă, Marele Război bătea practic la uşa Americii şi curând după intrarea SUA în conflict Cole a plecat în Franţa, împins nu numai de patriotism, ci şi de entuziasm în faţa noutăţii. Ce a făcut acolo, mai exact, e greu de stabilit. A lucrat iniţial pentru o organizaţie de întrajutorare, apoi e posibil să se fi înrolat în Legiunea străină. Sau se poate să fi servit într-o unitate de ambulanţe franco-americană. în orice caz, oriunde ar fi servit, muzica sa l-a urmat: Cole a traversat Atlanticul împreună cu o claviatură de pian cu picioare pliabile.

Pe la începutul lui 1918, se pare că Porter a reuşit să ajungă la Paris, posibil cu o divizie a Forţelor expediţionare americane, încartiruită pe avenue Montaigne. Tot cam pe atunci, un grup select de tineri ofiţeri

englezi şi americani de familie bună au început să se întâlnească în apartamentul său din eleganta place Vendome, pe care i-l împrumutase un prieten francez. Domneau acolo distincţia, vorbele de duh şi

35

cosmopolitismul. Până la sfârşitul războiului, Cole Porter devenise una dintre figurile centrale ale scenei mondene internaţionale din Paris.

Porter a fost ajutat de o amfitrioană de profesie – Elsa Maxwell, pe care o întâlnise cu doi ani mai înainte la o petrecere în Greenwich Village, unde a auzit-o contrazi- cându-se cu un prieten despre meritele operei sale, *See America First*. „Mă iertaţi că trag cu urechea, dar m-aţi chemat cumva?", a întrebat el, insinuându-se subtil în grupul ei. Era atât de dichisit, încât Maxwell a presupus imediat că era un gigolo, însă Porter a dat din umeri şi i-a spus că totul era „pe datorie", adăugând: „datorie la bunicul"[12]. Apoi s-a aşezat la pian şi a început să cânte, fermecându-i pe Maxwell şi pe toţi cei de faţă. Acela a fost momentul câştigării prieteniei trainice a lui Maxwell, care i-a adus şi nepreţuitele sale legături în înalta societate.

„Aş vrea să pot spune că m-am îndrăgostit de el în primele zece secunde", va scrie Maxwell mai târziu, dar „dimpotrivă, l-am antipatizat. Mi s-a părut că încerca să fie nefiresc de drăguţ şi întotdeauna am fost alergică la genul ăsta de comportament."[13] Maxwell, o bondoacă plină de energie, cu o predispoziţie spre veselie şi talent pentru comedie, crescuse în condiţii modeste în San Francisco. Tatăl ei, un vânzător de asigurări indiferent, puţin interesat de bani, îşi investea toată energia în cariera lui, deloc profitabilă, de critic de muzică şi teatru la revista *New York Dramatic Mirror*. Legăturile sale cu numeroase celebrităţi, precum şi talentul înnăscut al lui Maxwell, care cânta la pian după ureche, i-au stârnit acesteia interesul pentru muzică şi lumea teatrului.

Şi-a început cariera ca pianistă pentru filmele mute, apoi a trecut la varieteu, ca acompaniatoare, până când şi-a găsit adevărata chemare, ca „amfitrioană supremă", cum va deveni cunoscută în timp.

Tot la începutul lui 1918, Porter a cunoscut şi o frumuseţe sudistă, Linda Lee Thomas, divorţată şi bogată, care părăsise un soţ abuziv şi fugise la Paris în timpul războiului, unde făcuse muncă de întrajutorare pentru familiile soldaţilor, mişcându-se într-un mediu internaţional. Ea şi Porter s-au împrietenit şi, la scurt timp după armistiţiu, şi-au anunţat logodna, ceea ce l-a determinat pe Porter să se ducă înapoi în America ca să-i ceară bunicului său să-i mărească alocaţia – în aşa fel încât să

dobândească un venit comparabil cu al viitoarei sale soţii. J.O. s-a opus cu tărie, simţind că deja risipise prea mulţi bani pe un tânăr care insista cu „prostiile

lui muzicale". însă lui Kate îi surâdea ideea unei nurori cu legături în înalta societate, aşa că a aranjat suplimentarea venitului lui Porter fără ştirea lui J.O. Pe lângă această veste bună, Porter a primit şi o ofertă de slujbă: pe vasul care îl ducea la New York, îi întreţinuse pe ceilalţi pasageri cu tot felul de spectacole, rezultatul fiind că un producător de pe Broadway i-a cerut să scrie muzica pentru un nou spectacol, *Hitchy-Koo of 1919.* Acesta a debutat la New York în octombrie 1919 şi nu a rezistat decât 56 de reprezentaţii, dar i-a oferit lui Porter încredere în sine şi drepturi de autor.

Asta, împreună cu largheţea mamei lui, i-au asigurat lui Porter sprijinul financiar necesar de care simţea că are nevoie ca să se căsătorească cu Linda, în decembrie 1919 la primăria celui de-al 18-lea arondisment din Paris. Linda şi Cole păreau să fie încântaţi unul de celălalt, dar prietenii Lindei nu erau la fel de bucuroşi. Istoricul de artă Bernard Berenson, care o descrie pe Linda ca pe o „adorabilă, adorabilă creatură", a fost uimit de decizia ei de a se căsători cu un „muzician pirpiriu din Middle West, cu 15 ani mai tânăr decât ea". De fapt, diferenţa de vârstă nu era decât de opt ani, nu de 15, dar oricum, simplul fapt că această diferenţă exista, precum şi deosebirile la nivel de mediu de provenienţă, nu păreau de bun augur. Dar ceea ce punea cele mai multe probleme era homosexualitatea lui Porter, de care nu vorbea nimeni. într-o scrisoare către colecţionara de artă Isabella Stewart Gardner, Berenson menţionează la sfârşit că i-a întâlnit pe cei doi în luna de miere din Italia şi „viitorul lor i s-a arătat în culori sumbre"[14].

<—>

A mai existat o asemenea uniune improbabilă chiar înainte de armistiţiu, între Louis Renault şi Christiane Boullaire, fiica unui notar din Paris. Mireasa avea doar 21 de ani, iar soţul 40. Mai mult, era aspru, avea un caracter dificil şi era o forţă de temut. Dar era bogat, cu o casă în oraş pe avenue Foch şi un domeniu la ţară pe Sena, iar Christiane s-a hotărât să-şi încerce norocul şi să vadă ce putea să facă cu el. Renault, pe de altă parte, nu întinerea şi voia un moştenitor. Nu era sub nicio formă cuplul perfect, dar existau avantaje.

Renault adunase deja avere şi era gata să cheltuiască o parte din ea – idee foarte pe placul Christianei. Construise un conac luxos la

Herqueville – o proprietate de 1 700 de hectare situată pe Sena, la mică distanţă de Paris – unde se putea duce, dacă

nu să se odihnească, măcar să meşterească în atelierul lui personal. Aici, la Herque- ville, s-au căsătorit el şi Christiane la 26 septembrie 1918, ceea ce îi va zgudui din temelii lumea lui Renault.

Christianei îi plăceau doar cele mai bune lucruri, fie că era vorba de bijuterii, flori, obiecte vechi, tablouri, iahturi sau orice alte accesorii ale celor foarte bogaţi, iar Renault îşi permitea şi îşi dorea, în acelaşi timp, să-i facă pe plac. Dar Christiane era de asemenea inteligentă, ambiţioasă şi hotărâtă să-şi croiască drum, cu ajutorul banilor soţului ei, în înalta societate. Pe de altă parte, era hotărâtă, în aceeaşi măsură, să răstoarne convenţiile burgheze oricând acest lucru i-ar fi servit intereselor. Se considera avangardistă şi gusta genul de distracţie care atrăgea atenţia, precum creşterea şerpilor, care se târau prin casă şi i se încolăceau pe braţe şi pe gât. Nu erau veninoşi, dar îi băgau în sperieţi pe unii oaspeţi, iar ei îi plăcea la nebunie să-i şocheze. Aceste absurde animale de companie stăteau, de obicei, într-o cadă, dar la un moment dat au scăpat cumva şi s-au împrăştiat prin casă, făcându-i pe servitori să-şi ia tălpăşiţa şi să-şi caute adăpost în altă parte.

în atmosfera tumultuoasă a Franţei postbelice, banii ajunseseră să conteze mai mult decât titlurile sau genealogia, iar Christiane a profitat cât a putut de această lume nouă, studiind subiectele fierbinţi din artă şi politică şi învăţându-l şi pe bădăranul ei soţ câte ceva despre muzica bună şi manierele alese. Voia, de asemenea, să atragă cele mai bune nume la Herqueville şi în casa lui Renault de pe avenue Foch, unde întreţinea un număr impresionant, mereu în creştere, de celebrităţi şi de demnitari. Château de Herqueville, unde se organizau unele dintre cele mai bune partide de vânătoare din Franţa, reprezenta o atracţie deosebită pentru oaspeţi, iar Christiane însăşi excela la trasul cu puşca, ca şi la călărie, înot şi schi. Se pare că era pasionată de trasul la ţintă şi a rămas faimos faptul că a participat la o partidă de tir imediat după ceremonia de nuntă.

Louis Renault nu s-a putut niciodată obişnui cu agitaţia mondenă, deşi, spre lauda lui, a încercat. O iubea pe Christiane şi voia să-i facă pe plac – mai ales după naşterea promptă a unui fiu şi moştenitor, Jean-Louis, în ianuarie 1920. Dar Louis nu se simţea bine în societate şi prefera fabrica sau chiar atelierul lui privat, oricărui eveniment organizat de soţia sa. Luând în considerare provocările pe care le va avea de înfruntat, probabil

că refuzul său de a se retrage într-o viaţă de plăceri, continuând, în schimb, să rămână activ în afaceri, a fost o alegere bună.

«---

Nici Helena Rubinstein nu punea mare preţ pe timpul liber, care nu-i aducea nicio bucurie. După armistiţiu, această bogată poloneză a părăsit America, unde îşi petrecuse războiul orchestrând strălucit uriaşa expansiune a imperiului ei de produse cosmetice, şi s-a întors în Europa. S-a stabilit la Londra şi Paris şi a continuat să atingă noi culmi ale succesului, găsind modalităţi din ce în ce mai inovatoare şi mai irezistibile de a vinde magie la borcănel unor femei dornice să creadă în miracole.

însă un miracol nu-i era de ajuns lui Rubinstein ca să-şi salveze mariajul. Soţul ei, ziaristul Edward Titus, pe care îl lăsase la New York să se ocupe de cei doi copii ai lor, se simţea tot mai plictisit de îndatoririle sale parentale şi mai cuprins de un nestăvilit dor de ducă. La ceva vreme după plecarea soţiei, a lăsat copiii în grija unei dădace şi a plecat la Paris. Acolo şi-a reînnoit legăturile pe care le avea pe malul stâng şi i-a contactat pe expatriaţii parizieni pe care îi cunoscuse la New York în timpul războiului. în curând şi-a găsit o nişă în Montparnasse; a deschis o librărie de cărţi rare şi a înfiinţat ceea ce avea să devină o preţuită editură de pe malul stâng, Black Manikin Press. Aici va publica ediţii limitate din autori precum D.H. Lawrence, de care editurile mari nici nu s-ar fi atins.

Rubinstein a plătit pentru această întreprindere riscantă a soţului ei în Montparnasse, iar aranjamentul a părut iniţial să meargă. Deja Rubinstein începuse să-şi folosească averea pentru ca să colecţioneze tablouri, bijuterii şi sculpturi – deşi gusturile ei mergeau mai mult spre cantitate decât spre calitate. O editură avangardistă nu era ceva neapărat ostentativ, dar se potrivea, în mare, cu planul de achiziţii artistice.

Traiectoriile diferite pe care le luau carierele lui Rubinstein şi Titus, totuşi, laolaltă cu numeroasele aventuri ale lui Titus cu alte femei, nu puteau să însemne decât necazuri.

«—>

încă unul plictisit de distracţiile din timpul liber era Eugène Schueller, fondatorul L Oréal. Chimist strălucit şi om de afaceri în egală măsură, Schueller reuşise să scape de sărăcie până să înceapă războiul, transformând descoperirea unei vopsele de păr nepericuloase şi cu aspect natural într-o afacere de succes. în urma acestei reuşite s-a căsătorit, iar când a venit războiul s-a înrolat, lăsându-şi afacerea în mâinile39 capabile ale soţiei sale. întors nevătămat din război, unde se acoperise cu onoruri[15], a descoperit, mulţumit, că afacerea sa înflorea. Asta nu l-a făcut să se lase pe tânjală, dimpotrivă, s-a apucat să exploreze alte domenii care îl interesau, de pildă celuloza (acetatul de celuloză, mătasea artificială, vopselurile de celuloză), bachelita, celuloidul (pieptenii de celuloid şi rolele de film cinematografic şi fotografic). Compania sa, Plavic Film, a preluat controlul asupra companiei care producea role de film, condusă de legendarii fraţi Lumière, inventatorii cinematografului.

între timp, L Oréal a continuat să crească, ajutat mai ales de noua modă a coaforilor pentru femei – păr scurt, tăiat drept – care începuse să apară în timpul războiului şi pe care Coco Chanel şi staruri de film precum Clara Bow şi Louise Brooks o popularizaseră. în loc să provoace o scădere a cererii pentru vopsea de păr, cum se temuse iniţial Schueller, noul stil a dus la creşterea cererii, pentru că necesita tundere şi vopsire frecvente. Văzând o nouă nişă, Schueller a produs un décolorant de păr, L Oréal Blanc, care a dus la apariţia unei noi mode: părul blond platinat, ce va domina zeci de ani.

în curând Schueller, ca şi Renault, va avea propriul domeniu, luxos, la ţară – al lui în Bretania, cu vedere la mare – şi un iaht personal. Totuşi bogăţia nemăsurată nu era de ajuns pentru el. Ca şi pe Renault, îl iritau constrângerile guvernamentale. Dar, spre deosebire de Renault, Schueller îşi va transforma nemulţumirea cu privire la starea actuală a economiei într-o serie de teorii atent concepute, despre un nou model de economie care s-o înlocuiască pe cea veche.
oo

în decembrie 1918, Charles Jeanneret şi Amédée Ozenfant şi-au văzut în sfârşit tablourile în expoziţia pe care o aşteptau de atâta vreme, dar, spre marea lor dezamăgire, creaţiile lor nu au fost bine primite. Criticul de artă Louis Vauxcelles a scris că tinerii pictori erau „asemenea unor preoţi care-şi acoperă ochii când merg pe marile bulevarde, ca să nu fie tentaţi de fetele frumoase”[16]. Voia, de fapt, să spună că tablourilor le lipsea spontaneitatea, dar cu siguranţă că, separat de asta, ce îi sărise în ochi era o tensiune fundamentală în Jeanneret, care fosese crescut în mediul calvinist strict din La Chaux-de-Fonds, un orăşel sumbru de ceasornicari din partea elveţiană a munţilor Jura. Acum şi în viitor,

Jeanneret urma să se aventureze în sălbatice şi de obicei (deşi nu întotdeauna) imaginare fantezii sexuale, pe care se pare că găsea necesar să le detalieze în lungi scrisori trimise părinţilor săi.
40

În mod ironic, Jeanneret a cunoscut-o la această expoziţie pe cea care avea să îi devină soţie – o tânără şi frumoasă vânzătoare şi model, pe nume Yvonne Gallis. Dar în acel moment, lucrurile nu arătau prea bine pentru el, mai ales în comparaţie cu succesul altora. Aproape în acelaşi moment în care expoziţia lui şi a lui Ozenfant eşua, artistul japonez Tsuguharu Foujita îşi inaugura prima expoziţie personală la Galeria Devambez (pe boulevard Malesherbes, la numărul 49), devenind aproape instantaneu faimos pentru folosirea unor tehnici franţuzeşti în tablouri în stil japonez. La începutul anului aceluia, Foujita pictase în sudul Franţei cu Modigliani şi Soutine, iar acum devenise unul dintre puţinii artişti din Montparnasse care câştiga bani. Ca să-şi sărbătorească proaspăta avere, şi-a instalat o cadă cu apă caldă curentă
în atelier, stârnind invidia tuturor cunoscuţilor.
<—>

Spre uşurarea lui Marcel Proust, atât fratele său, doctorul Robert Proust, cât şi fostul său amant, Reynaldo Hahn, s-au întors din război nevătămaţi – probabil un miracol, dată fiind continua expunere la pericol a doctorului Proust, pe toată durata conflictului. Şi pe Marcel Proust doctorul său personal îl asigurase că nu suferă de nicio boală gravă, dar Proust era în continuare stăpânit de groaza că va muri înainte să-şi termine marea sa *œuvre*. În pofida acestei temeri, imensa À *la recherche du temps perdu* („În căutarea timpului pierdut") a mers mai departe, cu tipograful terminând À *l'ombre des jeunes filles en fleur* („La umbra fetelor în floare"), precum şi şpalturile de la *Guermantes* (partea întâi şi a doua) la 30 noiembrie. Proust a fost dezamăgit că doar cel de-al doilea volum apărea, fără volumele trei, patru, cinci şi şase. Editorul lui a angajat, în sfârşit, doi tipografi, încercând să grăbească procesul, şi o cantitate imensă de materiale de corectat i-a parvenit lui Proust dintr-odată – o muncă deprimantă, i-a spus el editorului său, „atât de epuizantă în starea în care mă aflu"[17].

La fel de îngrijorătoare, sau poate şi mai şi, era vestea că Proust era nevoit să se mute. Locuise pe boulevard Haussmann la numărul 102 din 1906 şi în 1910 îşi tapetase camera cu plută ca să înăbuşe zgomotele bulevardului. Curând după Anul Nou a aflat că proprietara apartamentului său (care îi era mătuşă prin alianţă) tocmai vânduse imobilul unui bancher,

care se pregătea să îl transforme într-o bancă şi birouri. Proust a fost şocat. Mătuşa lui nu-i dăduse nicio indicaţie că aşa ceva urma să se întâmple şi, cum el nu avea decât un acord verbal, nu un contract oficial

de închiriere, se temea că va fi evacuat de către noul proprietar şi obligat, în acelaşi timp, să plătească imediat imensa sumă restantă pe care o datora pentru chirie – „un dublu coşmar pentru mine”, spunea el[18].

Apelând, ca de obicei, la prieteni pentru ajutor, l-a delegat pe Walter Berry, preşedintele Camerei de comerţ americane la Paris, să-i rezolve problemele financiare şi legale, precum şi să îi găsească cumpărători pentru două tapiserii şi alte piese de mobilier despre care Proust credea că îi vor aduce banii de care avea atâta nevoie. Lucrurile erau complicate de permanenta atenţie pe care o necesita sănătatea lui Proust şi obiceiurile lui nocturne, ceea ce însemna că ziua, în timp ce dormea sau se odihnea, în jur trebuia să fie o linişte absolută. Ca întotdeauna, Proust avea noroc cu prietenii: Berry i-a răspuns că ar fi „încântat” să primească piesele de mobilier la
el şi să le arate prietenilor fără să dezvăluie numele proprietarului[19].

«—*y*

După ani de răsunătoare succese financiare, chiar în timpul războiului, François Coty – acel parfumier *extraordinaire* – avea de înfruntat o nouă provocare. Avusese grijă, mult înainte de război, să deschidă filiale în alte ţări şi să-şi fabrice majoritatea produselor în afara Franţei. Această strategie i-a folosit, căci în 1918 a vândut aproape 30 000 de cutii de pudră parfumată (fără să socotim altceva), majoritatea fiind manufacturate şi vândute în America. Expedia, de asemenea, toate componentele parfumurilor sale separat, ca să evite taxele de import. în timpul războiului menţinuse 21 de parfumuri de lux, împreună cu produsele cosmetice aferente, şi, trăgând linie, a constatat că, din punct de vedere financiar, războiul nu-i adusese nicio pagubă – cu excepţia afacerii din Rusia, unde revoluţia bolşevică i-a produs pierderi uriaşe. Acest lucru a contribuit, în anii care vor veni, la ura sa adâncă şi statornică împotriva bolşevicilor.

Imperiului lui Coty părea totuşi că-i merge bine – cu excepţia faptului că, odată războiul terminat, publicul nu mai era mulţumit să folosească parfumurile antebelice. Era o lume nouă, iar oamenii voiau ceva nou de asortat la ea. Asta reprezenta o provocare majoră, pentru că una era să creezi ceva nou şi alta să trebuiască să scapi de amintirile îngrozitoare ale tranşeelor şi morţii în masă. Pornind de la *maquis-ul*

sălbatic al tinereţii sale petrecute în Corsica şi de la crângurile de pe Loara, unde îşi cumpărase un castel, Coty s-a apucat să creeze un parfum evocând muşchiul cu

miros de ambră care înmiresmează aceste păduri la anumite ore. Rezultatul a fost un triumf. Parisul a reacţionat cu entuziasm la parfumul cel nou al lui Coty, *Chypre,* primul dintre parfumurile sale care a ajuns la marele public. Coty se alăturase, fără îndoială, clubului marilor parfumieri.

Cu toate acestea, viaţa îi devenea mai goală pe măsură ce averea îi creştea. Copiii, un fiu născut în 1902 şi o fiică în 1904, creşteau, în timp ce soţia sa, Yvonne, care îl ajutase enorm în primele zile ale mariajului lor, devenise distantă. Oricare ar fi intervenit mai întâi – destrămarea căsătoriei sau aventurile lui Coty, cert e că, la sfârşitul războiului, acesta avea mai multe amante în viaţa lui, pe care le răsfaţa cu daruri scumpe. Cheltuielile sale nu aveau sfârşit: pe lângă proprietăţi în Corsica şi Nisa, Coty a cumpărat şi a adus schimbări majore castelului de pe Loara, amantele şi copiii nelegitimi locuiau în reşedinţe costisitoare, iar propria familie ocupa o proprietate exclusivistă lângă bois de Boulogne. în pofida acestor cheltuieli, averea sa continua să crească. La începutul anilor 1920, averea sa era estimată la 100 de milioane de franci.

Deşi afacerea lui continua să prospere, Coty avea să găsească viaţa mai puţin plăcută decât s-ar fi aşteptat. Va afla, de asemenea, aşa cum o făcuse şi Napoleon Bona- parte, că era mai uşor să cucereşti un imperiu decât să-l păstrezi.

rv>

Tânărul compozitor Darius Milhaud s-a întors „într-un Paris care jubila, în toiul petrecerilor pentru victorie”. După amărăciunea războiului, simţea acum că „în sfârşit victoria care fusese atât de scump plătită devenea ceva tangibil, vizibil, umplându-ne inimile cu nesfârşită speranţă”[20].

Milhaud petrecuse ultima parte a anilor de război în Brazilia, ca secretar al ambasadorului francez Paul Claudel, un foarte respectat poet şi dramaturg, precum şi diplomat. Mai puţin cunoscut era faptul că el era şi fratele lui Camille Claudel, remarcabila sculptoriţă care fusese marea iubire a lui Rodin. între timp, ea avusese accese intermitente de paranoia, ceea ce îi făcuse, pe Paul şi pe mama sa, să o interneze într-un azil. Camille va rămâne acolo pentru tot restul vieţii, în pofida reticenţei doctorilor, dar conform dorinţei mamei şi fratelui ei.

Partea aceasta a vieţii lui Claudel era puţin cunoscută şi evident că asta îşi şi dorea. Viaţa boemă pe care o dusese Camille fusese o ruşine pentru familie, iar Claudel însuşi, catolic fervent, fusese probabil consternat de relaţia ei cu Rodin, chiar înainte43
ca instabilitatea ei mintală să devină evidentă. (Legătura lui cu o femeie căsătorită, care i-a născut şi un copil, a fost şi ea traumatizantă.) Paul Claudel şi mama sa s-au opus cu îndârjire ideii de a expune lucrările lui Camille, chiar în (sau mai ales în) noul Musée Rodin, care s-a deschis în 1919 în Hôtel Biron, frumosul palat în care Rodin lucrase şi îşi primise prietenii*. Mult după moartea lui Camille, Claudel se va răzgândi şi va dona mai multe sculpturi ale surorii sale muzeului. Dar mai era mult până atunci.

Catolic fervent şi mistic, adânc conservator şi chiar reacţionar în părerile sale politice, Claudel era, asemenea multor altor catolici conservatori, antisemit. Dar asta nu l-a împiedicat să se împrietenească cu Darius Milhaud, un evreu din Aix-en-Pro- vence, care va colabora timp de mulţi ani cu Claudel, căruia îi va pune versurile pe muzica. Deşi evreu, Milhaud se îndrăgostise de mic de muzica Bisericii Romano-Ca- tolice. De pe domeniul de ţară al bunicului său se putea „auzi Angelus de la mănăsti-rea Sf. Thomas, a cărui sextă majoră în trei timpi adăsta în aer aproape la fel de mult ca şi nota pe care o reda. în depărtare, ca un ecou, îi răspundeau stins clopotele Bisericii Mântuitorului şi a Sf. Maria Magdalena”. Mai mult, unul dintre cei mai buni prieteni ai săi era un catolic practicant care „venera muzica şi mi-a admirat primele încercări de compoziţie cu pasionantă convingere”[21].

Milhaud era copilul unic, răsfaţat şi cu înclinaţie spre muzică, al unei familii avute de exportatori de migdale. începând să ia de mic lecţii de vioară, el şi-a dat seama devreme că „muzica devenea din ce în ce o necesitate imperioasă pentru mine”[22]. Din cauza unei sănătăţi delicate însă, părinţii au amânat să-l trimită la Conservatorul din Paris până când a crescut mai mare. între timp, l-au dus la concerte la Marsilia, unde i-a auzit pe Pablo de Sarasate, Eugène Ysaye şi trioul Cortot-Thibaud-Casals. Părinţii l-au dus, pentru scurte vacanţe, şi la Paris, unde Milhaud a luat lecţii cu un profesor de la Conservator. în sfârşit, în 1909, la vârsta de 17 ani, a intrat la Conservator şi s-a mutat de tot la Paris. A devenit un avid

* Clădirea era în ruină şi urma să fie demolată, dar a adăpostit provizoriu mulţi artişti precum Jean Cocteau, Isadora Duncan şi Auguste Rodin, care s-a instalat aici în 1908, la sfatul prietenului său Rainer Maria Rilke. Rodin a donat statului colecţiile lui, cu condiţia ca aici să fie înfiinţat Muzeul Rodin (n. red.).

spectator de concerte, vizitator al galeriilor de artă şi un entuziast spectator al Ballets russes, mai ales când muzica era compusă de Stravinski. Orele de muzică de cameră şi de acompaniament orchestral îl plictiseau. Voia, în schimb, acum, să devină compozitor.

Cam în acest moment al evoluţiei lui Milhaud, prietenul lui catolic din Aix s-a entuziasmat la vederea unei piese de Francis Jammes, al cărui scris reflecta întoarcerea la credinţa catolică sub influenţa lui Paul Claudel. Milhaud i-a cerut permisiunea lui Jammes să transforme piesa, *La Brebis égarée* („Oaia rătăcită"), într-o operă, iar Jammes a acceptat. Apoi, aflând că Jammes avea o părere excelentă despre Claudel, Milhaud a început să-i citească versurile acestuia din urmă. Nu după mult, Milhaud a devenit membru al unui grup de tineri scriitori catolici gravitând în jurul lui Jammes, Claudel şi André Gide. „între mine şi Claudel", a scris el mai târziu, „a existat o înţelegere imediată, o încredere reciprocă absolută... Acesta a fost primul pas nu numai dintr-o colaborare loială, ci şi dintr-o valoroasă prietenie."[23] Alături de Maurice Barrés, care avea şi el un admirator în Milhaud, toţi noii săi prieteni erau conservatori convinşi, catolici fervenţi şi ostentativ naţionalişti.

în acelaşi timp, Milhaud cultiva şi alte relaţii care îl legau din ce în ce mai strâns de lumea muzicală pariziană. Maurice Ravel l-a ajutat pe Milhaud ca una dintre primele sale compoziţii să fie executată la Société musicale indépendante (SMI), pe care Ravel şi alţii o creaseră de curând, sub preşedinţia lui Gabriel Faúré, ca să protesteze împotriva politicii ultraconservatoare duse de Société nationale de musique, bastion al compozitorilor precum Camille Saint-Saëns şi Vincent d'Indy. Ravel l-a pus în legătură şi cu salonul lui Cipa Godebski, fratele unei patroane a artelor, Misia Natan- son Edwards, unde Milhaud i-a întâlnit pe Erik Satie şi pe pianistul Ricardo Vines. Alt salon important şi-a deschis uşile pentru Milhaud, prin pictorul Jacques-Emile Blanche, care l-a adus să cânte la una din seratele muzicale ale prinţesei Edmond de Polignac, unde a devenit un obişnuit. în plus, printre prietenii şi cunoscuţii săi de la Conservator se aflau importante legături viitoare, precum Georges Aurie şi Arthur Honegger, care vor face parte, ca şi el, din Groupe des six, după război.

Respins la recrutare din motive medicale, Milhaud a lucrat cu refugiaţii înainte ca Paul Claudel să ceară să fie trimis în Brazilia, ca secretar al său. Milhaud a ajuns acolo în 1917, în timpul carnavalului, şi a

fost „fascinat de ritmurile acestei muzici populare". Rio „avea un şarm dinamic"[24], a adăugat el, care va continua, după întoarcerea lui Milhaud la Paris, să exercite o atracţie considerabilă.

Odată întors la Paris, Milhaud şi-a reînnoit legăturile cu vechii săi prieteni de dinainte de război, inclusiv cu Arthur Honegger şi Georges Aurie. Cât timp fusese plecat, aceşti tineri compozitori îşi orchestraseră compoziţiile în localuri modeste, precum Salle Huyghens în Montparnasse – studioul unui pictor unde boemii şi segmentul avangardist al înaltei societăţi pariziene se amestecau într-un disconfort democratic. Erik Satie era liderul acestor tineri compozitori – „mascota noastră", cum îl numea Milhaud. „Puritatea artei lui, oroarea lui în faţa oricărei concesii, dispreţul pentru bani şi atitudinea lui nemiloasă în privinţa criticilor erau un minunat exemplu pentru noi."[25]

Satie i-a numit pe patru dintre aceşti tineri compozitori – Georges Aurie, Arthur Honegger, Louis Durey şi Germaine Tailleferre – *Les nouveaux jeunes.* în curând s-au alăturat grupului Francis Poulenc şi Darius Milhaud, iar un critic i-a numit *Les Six* sau *Le Groupe des six,* un nume care a rămas. Deşi fiecare dintre cei şase avea, evident, o abordare diferită a compoziţiei, ei au participat în egală măsură la naşterea unui nou tip de muzică franţuzească, care era, cum va declara Milhaud mai târziu, „proaspătă, cu influenţe de jazz, nepretenţioasă şi perfect potrivită baletelor cu costume moderne, care îşi trăgeau inspiraţia din *Parade* şi din *Jeux* a lui Debussy"[26]. Ei şi prietenii lor, printre care poeţi, pictori, scriitori, actori şi cântăreţi, precum şi compozitori şi muzicieni, au început să se întâlnească regulat în fiecare sâmbătă seară la apartamentul lui Milhaud de pe rue Gaillard numărul 5 (acum rue Paul-Escudier), la poalele colinei Montmartre. Bucurându-se de timpul petrecut împreună, tinerii erau interesaţi, în egală măsură, să-i pună pe jar pe tradiţionalişti.

După cocktailuri şi farse, inclusiv întreceri ocazionale cu bicicleta în jurul mesei din sufragerie, membrii grupului cinau de obicei într-un mic restaurant, iar apoi se duceau la târgul din Montmartre sau la circul Medrano. Se întorceau apoi în apartamentul lui Milhaud, unde cântau şi citeau poezie. Era vorba de un grup mai mult decât doritor de a combina arta sofisticată cu cea apreciată de publicul larg, apreciind ragtime şi jazzul american, precum şi muzica de varieteu a lui Maurice Chevalier şi

Mistinguett. în loc să se lanseze în discuţii fără cap şi fără coadă despre muzică şi teorie, tinerii aceştia preferau, fără îndoială, să se distreze.

Deja Cocteau era văzut ca purtătorul de cuvânt al Groupe des six[27]. în fond, cartea sa *Le Coq et l'arlequin* („Cocoşul şi arlechinul”), publicată la începutul lui 1918, servise ca un fel de manifest al noii muzici pe care o compunea grupul, în pofida

neînţelegerilor dintre membri, temperamente şi stil compoziţional. în carte, Coc- teau pleda pentru o muzică pur franţuzească şi care „să surghiunească colosalul” (adică muzica germană) şi îl proclama pe Satie liderul acestei inovaţii muzicale. Deşi cocoşul galic a devenit simbolul lui Cocteau pentru această muzică pur franţuzească, melodii populare din provinciile Franţei, imaginea pe care şi-o făcuse el despre noua muzică îngloba de asemenea jazzul american. „Varieteul, circul, formaţiile ameri- cane de culoare – toate astea”, scria el, „îmbogăţesc un artist în aceeaşi măsură ca viaţa însăşi”[28].

Una din primele cărţi de poezii ale lui Cocteau (1911) se numea *Le prince frivole* („Prinţul frivol”), denumire care părea să se potrivească foarte bine autorului, căci Jean Cocteau rămânea, şi la 30 de ani, un *enfant terrible* al celor mai de vază cercuri artistice pariziene.

Născut şi crescut într-o familie pariziană cu înclinaţii artistice şi iubitoare de călătorii, Cocteau fugise de acasă când avea 15 ani, căutând o viaţă de aventuri în Marsilia – aventuri terminate brusc atunci când unchiul său, exasperat, a trimis poliţia să-l aducă acasă. Arătos, temperamental şi răsfaţat până la cer de mama sa, văduvă, Cocteau a învăţat repede că persoanele fermecătoare sunt tratate cu indulgenţă. A învăţat, de asemenea, că impertinenţa aduce atenţie, ceea ce pentru el reprezenta un mijloc la fel de bun ca oricare pentru a atinge faima.

Deşi în timp va ajunge să fie respectat ca romancier, dramaturg, artist şi regizor de cinema, Cocteau prefera să fie cunoscut ca poet, aşa cum ajunsese în atenţia elitei artistice din Parisul antebelic – mai ales a contesei Anna de Noailles, autoare a mai multor volume de poezii, foarte apreciate, şi regina de necontestat a saloanelor artistice de dinainte de război. Cocteau a devenit imediat fidelul slujitor şi însoţitor al contesei de Noailles, oglindindu-i personalitatea într-o măsură extraordinară – mai ales în felul de a purta nesfârşite conversaţii şi monologuri, ecou al strălucitului torent de cuvinte care erau trăsătura ei definitorie.

în perioada antebelică, Cocteau s-a lipit şi de Serghei Diaghilev şi de suita acestuia în timpul străluciţilor ani ai lui Diaghilev la Ballets russes, unde Cocteau a încercat să se facă indispensabil. Prima lui tentativă, libretul pentru un balet din 1912, *Le Dieu bleu* („Zeul albastru”), a sfârşit prost şi baletul a dispărut repede din repertoriul de la Ballets russes. Cam în aceeaşi perioadă Diaghilev i-a spus lui Cocteau faimoasa47 replică: „Uimeşte-mă! Am să aştept să mă uimeşti!”[29].1-a luat lui Cocteau cinci ani, dar a izbutit cu *Parade,* realizat de Ballets russes în 1917, pe muzică de Erik Satie, decor şi costume de Pablo Picasso şi coregrafie de Léonide Massine. Cocteau era mândru că scrisese scenariul pentru *Parade* şi că reunise atâtea personalităţi – mai ales că baletul se dovedise, în final, un eveniment de mare notorietate. Se poate ca *Parade* să nu fi creat atâta agitaţie pe cât a pretins Cocteau mai târziu, dar, deşi nu de calibrul lui *Le Sacre du printemps* („Ritualul primăverii”), a creat o semnificativă consternare printre tradiţionalişti şi, încă şi mai important, i-a atras atenţia lui Diaghilev.
<—j

Mulţi însă nu-l suportau pe Cocteau. Picasso, care aflase că şi în doze mici Cocteau era greu de înghiţit, a remarcat la un moment dat, acid, că acesta devenea „teribil de faimos: în curând o să-i găsim creaţiile şi la coafor!” (Făcând aluzie la homosexualitatea afişată a lui Cocteau, Picasso a fost de asemenea auzit zicând că acesta se născuse „cu o încreţitură în pantaloni”)[30]. Diaghilev, ce îndurase anii în care Cocteau încercase la nesfârşit să intre în cercul intimilor de la Ballets russes, îl găsea exasperant; Cocteau, în schimb, îl numea pe Diaghilev „acel căpcăun, acel monstru sacru” şi spunea că râsul lui aduce cu al unui „foarte tânăr crocodil”[31]. Erik Satie a fost auzit făcând aluzii tăioase la adresa lui Cocteau, iar André Gide era foarte dispreţuitor, pe motiv că îl găsea superficial – deşi se poate să fi contribuit la această antipatie şi faptul că, într-o seară pe la sfârşitul lui 1917, Cocteau s-a făcut nevăzut împreună cu obiectul afecţiunii lui Gide din acel moment.

Poate că foarte greu de îndurat a fost insulta adusă lui Cocteau de către Apollinaire, în notele de pe programul de la *Parade. Parade* era tot ceea ce Cocteau sperase, însă ceva tot îi strica bucuria – faptul că Apollinaire nu-l menţionase deloc. După moartea lui Apollinaire, Cocteau s-a imaginat succesor al poetului polonez, singurul capabil să strângă laolaltă facţiunile postbelice disparate ale mişcării moderne, *l'esprit nouveau.* Cocteau s-a declarat – şi probabil a ajuns să şi creadă asta – prietenul intim al lui Apollinaire. Asta era departe de adevăr şi mulţi discipoli ai lui Apollinaire, fondatori ai unor reviste literare în continuă dispută una

împotriva celeilalte, împărtăşeau aceeaşi părere proastă despre Cocteau. Printre ei, André Breton, Louis Aragon şi Philippe Soupault, precum şi redactorii influentei *La Nouvelle Revue*

française (NRF) – Jean Schlumberger, Jacques Copeau şi mai ales viitorul câştigător al Premiului Nobel pentru literatură, André Gide. în pofida încercărilor disperate ale lui Cocteau de a câştiga îngăduinţa lui Gide (precum şi o recenzie favorabilă în *NRF),* Gide l-a privit încă de la început pe Cocteau aproape ca pe o anexă frivolă la scena literară pariziană. Nimic, în anii ce vor veni, nu-l va face să-şi schimbe părerea.

Totuşi Cocteau avea mereu alternative. La scurt timp după armistiţiu, el îi scria prietenului său, contele Etienne de Beaumont „pacea mă atinge ca un har şi îi port porumbelul pe umăr printre lupi şi maimuţe”[32]. La oricine s-ar fi referit Cocteau, vorbind de lupi şi maimuţe – şi putea fi oricine, începând cu Breton şi asociaţii săi – cert e că nu era deloc greu pentru el să se refugieze într-o societate mult mai rafinată. în ajunul Crăciunului, imediat după armistiţiu, Cocteau a cinat la Ritz (alături de Marcel Proust şi alţii) în calitate de oaspete al prinţesei Lucien Murat. Tânărul monden i-a întreţinut apoi pe cei din grup cu cântece de Belle Epoque, în apartamentul unuia dintre membrii delegaţiei italiene care participa la negocierile pentru armistiţiu.

Ani mai târziu, talentatul, dar mereu în belele scriitor Maurice Sachs îşi amintea cum Cocteau era un „animator” – un individ remarcabil care, împreună cu Diaghilev, „era cel mai fermecător magician al vremurilor noastre”[33].

în acel Crăciun de după armistiţiul din 1918, Cocteau nu avea cum să ştie ce-i rezerva viitorul, dar simţea că era gata să se avânte. într-un poem de Crăciun pentru mama lui, i-a scris că acel sfârşit de an aducea sfârşitul războiului „şi al crudelor lui discordii”. Iar apoi, referindu-se la fratele său, care luptase ca aviator şi supravieţuise, adăuga: „Unul dintre fiii tăi îşi strânge aripile”. Conchidea, în schimb, despre sine „.. .şi celălalt îşi simte aripile crescând din nou”[34].

Anul se încheia într-o notă de uşurare, speranţă şi bucurie.

Gl/Mailki fi vieMia (1919)



onferinţa de pace de Versailles nu a fost oficial deschisă până pe 18 ianuarie 1919, la două lungi luni după ce a fost declarat armistiţiul, şi alte întârzieri au împins-o până în martie. Revolta din Germania şi revoluţia din Rusia erau parţial de vină, însă nici liderii aliaţi nu păreau a se grăbi să înceapă negocierile. Prim-ministrul Marii Britanii, David Lloyd George, a preferat să organizeze alegerile în Marea Britanie, iar preşedintele Statelor Unite ale Americii, Woodrow Wilson, a plecat la Londra şi în Italia curând după sosirea la Paris. în februarie, Wilson s-a întors în SUA pentru a gestiona opoziţia, în creştere la Washington, faţă de Liga Naţiunilor, în timp ce Lloyd George s-a întors din nou la Londra pentru a gestiona o serie de probleme interne. Harold Nicolson (pe atunci un tânăr membru al delegaţiei britanice) avea să scrie mai târziu că atributul central al Conferinţei de pace de la Versailles a fost „elementul de confuzie”[1].

între timp, Helen Pearl Adam vorbea despre „mulţimi enorme de secretari, subsecretari şi secretari particulari” care s-au adunat în oraş, umplând hotelurile la capacitate maximă şi (spre imensa exasperare a parizienilor) ducând la creşterea costului vieţii. Secretari şi subsecretari au ajuns în băi şi pe canapele şi „se spune că trei generali-locotenenţi au dormit împreună în camera de servitori a unuia dintre cele mai mari hoteluri”[2].

Parisul a sărbătorit Crăciunul, primul Crăciun pe timp de pace, cu emoţie, bucurie şi preţuri ridicate. Decoraţiunile erau rare, în timp ce untul era groaznic de absent. Cărbunele şi laptele au fost, de asemenea, în cantităţi insuficiente, dar vânatul,

păsările de curte, carnea, legumele, peştele şi fructele se găseau, deşi la un anumit preţ. în Ajunul Crăciunului, Charles-Edouard Jeanneret a participat la ceea ce el a numit „o extrem de selectă *soirée*' în casa surorii lui Paul Poiret, Germaine Bongard, proprietara magazinului de îmbrăcăminte exclusivist unde lucra partenerul lui Jeanneret, Amédée Ozenfant, şi unde Jeanneret şi Ozenfant şi-au ţinut expoziţia (se spunea că Bongard era iubita lui Ozenfant). Helen Pearl Adam a mâncat la un restaurant celebru (al cărui nume, din mărinimie, nu e specificat), unde se percepeau preţuri exorbitante pentru o masă care includea de la stridii şi supă de coadă de taur până la homar, carne de vânat, pui şi o lungă succesiune de alte feluri de mâncare, înche- indu-se cu tort şi îngheţată. „Cred că a fost o salată”, menţiona ea, „şi poate să fi fost şi alte lucruri, dar nu puteai decât privi buimac de uimire spectacolul atâtor feluri de mâncare, pentru care se plătea atât de mult.”[3]

Reînviind acel *dress code* de dinainte de război, ţinuta de seară era obligatorie pentru o astfel de ocazie: cămaşă cu plastron şi frac pentru bărbaţi şi rochie de seară decoltată pentru doamne. La cina la care a participat Adam, doamnele au primit buchete mari de flori, iar un cântăreţ celebru a cântat *Marseilleza* acompaniat de o orchestră de trei muzicieni – „prima dată auzită într-un restaurant din Paris după patru ani"[4].

Cu ocazia primelor sărbători de iarnă de după război, Marcel Proust însuşi s-a ridicat din aşternuturi pentru a participa la o cină de Revelion organizată de contele Etienne de Beaumont în onoarea ambasadorului britanic, Lord Derby. Contele Beaumont, al cărui stil de viaţă i-a servit drept model tânărului său prieten, Jean Cocteau, va deschide calea, ca un adevărat maestru, acelor distracţii postbelice – acele minuţios regizate şi strălucitoare petreceri şi baluri costumate Beaumont care vor defini, memorabil, perioada. Această cină a fost doar un preludiu al lucrurilor mult mai măreţe ce aveau să vină.

Cu toate acestea, dincolo de exprimarea uşurării şi a bucuriei, stăruiau sâcâitor preocupările cu privire la viitor. Câştigarea păcii ar putea fi chiar mai dificilă decât câştigarea războiului, aşa cum remarcase Clemenceau către un prieten la scurt timp după ce a fost încheiat armistiţiul[5]. Alţii, deşi sperau la ce era mai bun, erau la fel de precauţi. Dacă Clemenceau, „părintele victoriei", ne vede prin prisma terenului minat a ceea ce va urma, cugeta Helen Pearl Adam, „el va face Franţei, un serviciu aproape la fel de mare ca acela pe care i l-a făcut aducând-o prin rezistenţă la victorie"[6].

Preşedintele Wilson a sosit în Franţa la mijlocul lunii decembrie şi rareori au mai întâmpinat parizienii pe cineva cu astfel de ovaţii. La fel cum intrarea Ameri- cii în război a condus conflictul interminabil spre sfârşit, tot astfel, sosirea lui Wilson a prefigurat iminenţa liniştitoare a unei păci durabile. Portul francez Brest l-a primit cu o pancartă imensă, proclamându-l „binefăcător al omenirii", iar la Paris a fost la fel de ovaţionat. Promisiunea lui că acest război va face lumea „sigură pentru democraţie" a rezonat cu cetăţenii francezi din toate categoriile sociale, iar un rezident american din Paris a numit-o „cea mai remarcabilă demonstraţie de entuziasm şi afecţiune din partea parizienilor pe care le-am auzit sau văzut vreodată".[7]

Oraşul luminilor s-a obişnuit treptat cu rolul său de capitală a lumii, practic, şi, odată cu începerea noului an, Parisul, deja umplut la refuz, a

fost zi de zi inundat de sosirea tot mai multor diplomaţi şi a consilierilor lor (numai delegaţia britanică a însumat aproape 400 de persoane), împreună cu o mulţime de petiţionari pentru nesfârşite interese şi cauze. Aceste mulţimi s-au reunit acolo pentru a aborda marile probleme ale momentului, dar problemele erau complexe şi deloc uşor de rezolvat. Aşteptările erau mari, la fel de mari fiind şi posibilităţile de eşec.

Conferinţa de pace a fost deschisă oficial pe 18 ianuarie, dar câteva zile mai devreme, pe 12 ianuarie, a avut loc prima întâlnire între şefii de stat aliaţi: prim-mi- nistrul Georges Clemenceau, preşedintele Wilson, prim-ministrul Lloyd George şi prim-ministrul Italiei, Vittorio Orlando. De la bun început, participanţii s-au întâlnit în reuniuni infórmale, precum aceste întruniri preliminare, în vederea pregătirii discuţiilor oficiale de pace ce urmau să aibă loc. Dar, pe măsură ce zilele şi săptămânile au trecut, aceste reuniuni infórmale – incluzând iniţial Japonia, ca mare putere, şi apoi limitate la Lloyd George, Clemenceau, Wilson şi Orlando – au devenit Consiliul celor Patru, elementul central al discuţiilor de pace.

Chiar şi acestea au venit după o pauză de o lună, între februarie şi martie, în urma unei tentative de asasinat a unui tânăr anarhist asupra lui Clemenceau. Bătrânul curajos a supravieţuit tentativei, cu toate că glonţul a rămas blocat între coaste (medicii au decis să evite riscul de extracţie). După zece zile, el s-a întors la lucru şi din acest moment – la întoarcerea lui Wilson din Statele Unite ale Americii – Clemenceau, Lloyd George şi Wilson au început să analizeze cele mai importante chestiuni. Acum, într-un cadru informai – la reşedinţa privată a lui Wilson, sau în cabinetul lui

Clemenceau de la Ministerul de Război, sau în apartamentul din Paris al lui Lloyd George – au început discuţiile, neînţelegerile şi negocierile dure, care au decis în cele din urmă componentele majore ale acordului de pace.
r—>

în martie, aliaţii au refuzat să mai sprijine francul francez, ceea ce a dus la declinul imediat pe pieţele de schimb valutar. în luna aprilie, în pofida datoriilor uriaşe de război, a unui franc în cădere şi a unei economii şubrede, guvernul francez a oferit compensaţii, la valori de dinainte de război, pentru fiecare proprietar care suferise un prejudiciu de război. A fost o decizie remarcabilă, susţinută de convingerea generală că reparaţiile de război plătite de Germania vor asigura cu vârf şi îndesat cheltuiala. Din păcate, compensaţiile primite au fost plătite în franci şi şi-au pierdut rapid valoarea. în plus, convingerea că germanii vor plăti şi că era un act

patriotic să supraapreciezi proprietatea cuiva a dus la o epidemie a supraevaluării.

în pofida acestui fapt, reconstrucţia a început să avanseze, cu terenuri agricole reînviind cu o viteză surprinzătoare, oraşe întregi şi sate fiind reconstruite rapid. Reconstrucţia industriei a fost deosebit de rapidă, tot mai multe firme profitând de compensaţiile oferite pentru a-şi înnoi echipamentele. în plus, datorită unei clauze din tratatul de pace care avea să vină, industriaşii francezi, în special cei din industria chimică, aveau acum posibilitatea să utilizeze liber brevetele germane, fără a le plăti.

Războiul, care dăduse industriaşilor francezi, precum Renault şi Citroën, pieţe practic nelimitate pentru materiale de război, a încurajat, de asemenea, mutarea lor către producţia pe bandă rulantă. La sfârşitul războiului, multe dintre aceste firme de armament şi avioane au fost supuse reconversiei, în mare parte ca fabrici de automobile – fiind încurajate atât de posibilităţile de reconversie, precum şi de imensul masacru al cailor în război, fapt care a diminuat în mod drastic această formă de transport. La început, au existat mai multe fabrici auto mici în Franţa, dar trei giganţi aveau curând să apară: Renault, Peugeot şi un nou-venit în industrie, André Citroën.

Lupta dintre Renault şi Citroën a început în ianuarie 1919, la scurt timp după sfârşitul războiului, când Citroën, care-şi datora numele şi averea afacerilor cu echipament de război, a făcut surprinzătorul anunţ că este pe cale să producă automobile. Şi nu orice fel de automobile, ci echivalentul francez al Modelului T al lui Henry Ford. Automobilul Citroën, mult-anunţatul Citroën Tip A, a apărut la scurt timp

după prima maşină produsă în serie din Franţa. Citroën a asigurat publicul că automobilul era uşor şi robust, iar acesta se vindea cu mult mai puţin decât alte automobile de fabricaţie franceză. Anterior, el respinsese proiectul pentru un automobil mare şi de lux, de înaltă performanţă, şi îl vânduse lui Gabriel Voisin, producător de aeronave care se bucura de foarte mare succes. Imediat după război, Voisin a intrat în industria automobilelor cu modelul Tip CI, rapid şi elegant, care a devenit preferatul celebrităţilor la modă, cum ar fi Rudolph Valentino şi Josephine Baker. Voisin a produs automobilul în mai multe variante (inclusiv o maşină de curse, aerodinamică, uşoară, în totalitate din aluminiu) de-a lungul întregului deceniu.

Dar Citroën nu era interesat de crearea unei jucării pentru cei bogaţi. El dorea să facă o maşină utilă pentru clasa de mijloc, iar Tip A era complet echipat cu anvelope, faruri şi demaror automat, totul la un preţ atractiv. în plus, Tip A era un model relativ ieftin de întreţinut. în timp, va fi produs într-o mare varietate de stiluri de caroserie, dar toate acestea aveau la bază acelaşi tip standard de şasiu, motor şi transmisie. Citroën era pe drumul bun şi el ştia asta.

Citroën nu a creat numai un nou vehicul pentru un cu totul nou tip de piaţă; el a creat, de asemenea, proceduri şi practici de conducere auto care vor deveni standard în întreaga lume. Citroën Tip A a fost prima maşină din Europa cu volanul montat pe partea stângă. Primii producători de automobile de lux plasaseră volanul pe dreapta, partea de lângă bordură, astfel încât conducătorul să poată vedea marginea drumului. Dar Citroën a poziţionat scaunul şoferului pe Tip A astfel încât acesta să poată manevra schimbătorul de viteze cu mâna dreaptă şi să aibă o mai bună vizibilitate atunci când merge.

Un desăvârşit agent de vânzări, Citroën a oferit, de asemenea, o serie de reguli de asistenţă pline de solicitudine pentru proprietarii de Tip A. Respingând practica altor producători auto europeni, care au văzut în vânzare sfârşitul oricărei tranzacţii ulterioare cu maşina sau cu proprietarul acesteia, Citroën a urmărit hotărât să extindă piaţa pentru automobilele sale, incluzând şi creşterea loialităţii faţă de produs, în acest sens, el a înfiinţat o reţea de francize, vânzând şi întreţinând Citroën în mod exclusiv în toată Franţa (la început, în 1919, avea 200 de francize, extinzându-se rapid la 5 000, în 1925). El a oferit cumpărătorilor un manual auto şi o listă de service-uri autorizate Citroën, împreună cu o listă de taxe standard pentru diverse servicii şi

piese standard de schimb. A înfiinţat laboratoare de chimie şi fizică la fabrica sa pentru a testa diverse materiale şi componente şi a inventat ceea azi numim marketing direct (realizat în acele zile prin cataloage indexate de mari dimensiuni). „Imediat ce se termină actul de vânzare”, a spus el, „un altul, mai important, începe. Serviciul postvânzare, oferit clientului atunci când s-a despărţit deja de banii lui, este acela care va decide dacă el se întoarce să cumpere de la noi a doua oară.”[8]

Spre marea satisfacţie a lui Citroën, dacă nu chiar spre surprinderea lui, Tip A a reprezentat un mare succes. Chiar dacă francul în cădere l-a împins să crească preţurile, fabrica de echipament de război

reconfigurată de Citroën la Paris, pe quai de Javel (acum quai André Citroën) producea, la sfârşitul primăverii anului 1919, 30 de maşini pe zi. Curând producţia a crescut la mai mult de 50 de maşini pe zi, până când, în decurs de un an, au fost puse în circulaţie mii de maşini Citroën.
rvj

Este adevărat că drumurile erau încă rele, dar măcar erau mai multe, mai ales în zona Parisului. Parisul şi regiunea din jur au crescut rapid în timpul războiului şi au continuat să crească în mare măsură, la periferia oraşului, unde industria a prins rădăcini şi a înflorit, în imediata apropiere a guvernului, banilor de la guvern şi nodurilor de transport. Această tendinţă nu s-a oprit la sfârşitul războiului. Fabricile de război au fost convertite la producţia pe timp de pace şi, pe măsură ce s-a întâmplat aşa, Parisul a continuat să atragă masele de muncitori industriali, care s-au stabilit în apropierea fabricilor în care lucrau, într-un inel vast care încercuia oraşul încă închis[9]. Chiar şi în interiorul oraşului, lucrurile se schimbau. Creaţia artizanală admirabilă pentru care Parisul fusese recunoscut încă din vremea lui Ludovic al XIV-lea era în declin, în timp ce lucrătorii calificaţi şi semicalificaţi puteau fi acum găsiţi în domenii precum mecanică, echipamente electrice şi vopsitorie.

Cu toate acestea, Parisul la care Maurice Ravel a revenit în acea primăvara îşi recăpăta vigoarea culturală. Ravel, care nu-şi recăpătase vigoarea personală, îşi exprimă mirarea în legătură cu numărul de „concerte, repetiţii, audiţii”: „Trei sferturi din sălile de concert sunt goale”, îi scria bunei sale prietene, Ida Godebska, „dar se insistă pe organizarea de noi spectacole.”[10] Unul dintre acestea a fost prima sa apariţie publică după război, la 11 aprilie, într-un recital al *Société musicale indépendante* (SMI) la care Marguerite Long a recenzat premiera suitei pentru pian *Mormântul*55
lui Couperin. Potrivit lui Madame Long, a fost „prima apariţie în public... a omului care, după moartea recentă a lui Debussy, a devenit campionul glorios şi incontestabil al muzicii noastre [franceze]”[11]. Publicul l-a ovaţionat pe Ravel şi a aplaudat cu un asemenea entuziasm fiecare secţiune a *Mormântului lui Couperin,* încât Long nu putea decât să noteze pozitiv întreaga chestiune.

între timp, Fernand Léger, care declarase la un moment dat că a avut „o dorinţă de-o viaţă de a ignora punctul de vedere romantic”[12], a cedat în mod delectabil romantismului, într-o dimineaţă, în timp ce stătea cu tovarăşii în cunoscuta cafenea din Montparnasse Closerie des lilas. O privelişte încântătoare li s-a înfaţişat – o tânără în rochie de mireasă, pe bicicletă, cu voalul fluturându-i pe spate. Numele ei era Jeanne-Augustin Lohy şi trebuia să se căsătorească în acea zi cu fiul unui notar. Dar unul dintre darurile de nuntă fusese acea bicicletă şi, ei bine, cine ar fi putut rezista la o plimbare scurtă? Din păcate, plimbarea scurtă se transformase într-una mult mai lungă, iar ea se afla acum la mulţi kilometri de locul în care ar fi trebuit să se căsătorească. Ce dezastru! Dar nu era totul pierdut, aşa cum s-a repezit Léger să o asigure, iar ea a fost de acord. La urma urmei, Léger era un bărbat chipeş si foarte amabil. Nu după multă vreme, totul a fost bine şi ea a devenit doamna Léger.

în acea primăvară, ziarul *Paris-Midi* i-a solicitat lui Jean Cocteau să scrie un articol pe săptămână despre scena de la Paris, o serie (care apărea între martie şi august) pe care Cocteau a numit-o *Carte blanche.* în timp ce Cocteau scria *Carte blanche* l-a cunoscut pe poetul de numai 15 ani, Raymond Radiguet. Inutil de spus că Radiguet era precoce: poezia lui era uimitor de matură, ca şi relaţiile sale cu o tot mai mare societate pariziană de avangardă. în eforturile de a-şi publica poeziile, Radiguet a pătruns în birourile ziarului *L'Intransigeant,* pentru care André Salmon lucra ca redactor. Salmon l-a prezentat lui Max Jacob, care l-a trimis, la rândul său, la Cocteau. Cocteau, care mai târziu mărturisea că a „simţit steaua ce avea să devină”, s-a îndrăgostit iremediabil de el[13].

Colegii lui Cocteau l-au poreclit pe Radiguet *„Monsieur Bébé"* pe la spate, dar nici- unul nu a îndrăznit să-l trateze dispreţuitor, cu atât mai puţin Cocteau. „A fost greu", a spus mai târziu Cocteau. „A fost nevoie de un diamant să-i atingă inima." Tatăl lui Radiguet a încercat să intervină, dar fără efect. Cocteau l-a asigurat pe tată că tânărul era un copil-minune şi că „viitorul său literar este primordial pentru mine". Radiguet-tatăl s-a retras, dar acest lucru s-a datorat mai puţin asigurărilor lui Cocteau, cât mai degrabă

împietririi şi cruzimii înnăscute de care dădea dovadă fiul lui, care au făcut multe persoane de diferite vârste să se gândească de două ori înainte de a-l întâlni. Salmon a remarcat faptul că „insolenţa rece" a tânărului Radiguet i-a făcut pe mulţi să „ezite între ură şi admiraţie" şi un alt de prieten al lui Cocteau, Jean Hugo, l-a numit pe Radiguet „tăcut, ursuz, arogant, uimitor de matur în hotărârile sale, cu siguranţă, nu afectuos". Dar Cocteau s-a îndrăgostit, chiar dacă a văzut în adâncurile negre ale psihicului lui Radiguet. Curând relaţia a mers anapoda, cu Cocteau care solicita aprobarea lui Radiguet chiar şi în chestiuni literare. Cocteau însuşi se considera „tatăl tău adoptiv", spunându-i, de asemenea, lui Radiguet că este „singura persoană care mă intimidează"[14].

Cocteau l-a dus, natural, pe Radiguet la cinele de sâmbătă de la Groupe des six, unde tânărul şi-a dus tehnicile sale de intimidare la perfecţiune. „Radiguet a fost ca un tânăr jucător de şah genial", avea să scrie Cocteau mai târziu. „Fără a deschide gura, pur şi simplu prin dispreţul transmis de privirea lui mioapă... ne-a învins pe toţi. Amintiţi-vă: cei mai buni jucători stăteau la acea masă."[15]

Prin iarnă, Radiguet a devenit membru cu drepturi depline al cinei de sâmbătă şi a mers peste tot cu membrii grupului, scriind articole publicitare pentru Satie, pentru Groupe des six şi pentru noua carte a lui Cocteau, *Poésies*. Odată cu publicarea propriului volum de poezii, *Les Joues en feu* („Obrajii în flăcări"), literatura avangardistă l-a salutat pe Radiguet ca pe cel mai prodigios tânăr poet, după Rimbaud.

în pofida aurei sale de plictiseală insolentă, trebuie să fi fost o experienţă remarcabilă pentru un tânăr încă adolescent.

oo

Ca orice jucător de pocher bun, Clemenceau a fost atent să nu se angajeze public la nicio propunere specială sau la anumite cerinţe înainte de a fi convocată Conferinţa de pace. Pacea, a declarat el în Camera

Deputaţilor, în acel decembrie de după armistiţiu, „trebuie să fie un compromis între toţi aliaţii”[16]. Conştient de pericolele cu care o Franţă izolată s-ar confrunta în cazul în care şi-ar pierde sprijinul american sau britanic, el a fost hotărât să menţină înţelegerea, inclusiv compromisurile necesare. în ceea ce priveşte Liga Naţiunilor a lui Wilson, aceasta a reprezentat, probabil, o idee nobilă, dar nu a reuşit, în opinia lui Clemenceau, să ia locul alianţelor şi diplomaţiei de modă veche. Trăgând concluzia că aceasta nu putea oferi

prea multă securitate pentru Franţa, i-a acordat foarte puţină atenţie. El însuşi spunea: „îmi place Liga, dar nu cred în ea”[17].

Cele mai înalte eşaloane ale Ministerului de Externe al Franţei (pe scurt, Quai d' Orsay, după adresa ministerului, situat pe malul stâng al Senei) au susţinut de timpuriu că interesele Franţei ar fi cel mai bine servite de demilitarizarea Renaniei (pe malul stâng al Rinului), precum şi de întoarcerea la Franţa a provinciilor Alsacia şi Lorena (pierdute în 1871) şi Saar (o sursă importantă de cărbune, fier şi oţel, pierdută în 1815). Mai mult, o Polonie puternic antigermană şi antibolşevică ar fi în interesul Franţei, aşa cum ar fi o republică federală germană, deşi francezii au fost dispuşi să lase germanii să decidă propriul sistem politic intern.

Aceste propuneri au fost mult mai moderate decât cele înaintate de mareşalul Ferdinand Foch, fost comandant suprem al armatelor aliate. în linii mari, propunerile lui Foch ar fi presupus un control militar al aliaţilor asupra Renaniei. Dar propunerile pentru care Clemenceau a luptat în martie şi aprilie 1919 au fost mult mai aproape de cele din Quai d' Orsay. Scopul său principal a fost de a proteja Franţa de o viitoare invazie germană, înconjurând Germania la est (Polonia), precum şi la vest cu entităţi puternic antigermane. Un obiectiv secundar a fost de a cere Germaniei să plătească despăgubiri pentru costul integral al războiului – o sumă enormă, incluzând chiar şi costul pensiilor militare.

Indiscutabil, publicul francez a susţinut cu înverşunare adoptarea unor măsuri dure faţă de Germania. Chiar şi Marcel Proust, căruia „nu i-a plăcut sau aprobat niciodată războiul din 1914, deşi a vrut ca Franţa să-l câştige”, i-a scris doamnei Straus că „până şi eu, care sunt susţinător al păcii, deoarece mă aflu în imposibilitatea de a suporta suferinţa oamenilor, cred că în cazul în care victoria totală şi o pace grea au fost ceea ce ne-am dorit, ar fi fost mai bine să luptăm pentru o pace încă mai grea”[18]. Războiul a distrus Franţa: s-a estimat că aproape 3 250 000 de hectare au fost

reduse la deşert, minele ei au fost inundate, producţia ei de cărbune s-a redus drastic şi alte industrii, precum şi porţiuni majore ale sistemului de transport au fost, practic, distruse[19]. Guvernul francez a finanţat războiul cu împrumuturi enorme şi a recurs la emiterea banilor de hârtie. în plus, avea acum sarcina de a sprijin orfani, văduve şi răniţi. Dar să crească impozitele? Nu, opinia franceză a susţinut într-un cor răsunător că Germania ar trebui să plătească. în plus, francezii – având în vedere suferinţa disproporţionată pe care ei

şi ţara lor o avuseseră de îndurat – au crezut cu tărie că Marea Britanie şi SUA ar trebui să prescrie o mare parte, dacă nu toate datoriile Franţei.

Din păcate, reparaţiile la scara imaginată de francezii erau imposibile din punct de vedere economic: Germania era acum ruinată şi deloc în măsură să plătească astfel de sume astronomice. în plus, americanii şi britanicii nu au fost deloc entuziasmaţi să prescrie datoriile de război. în martie au încetat susţinerea francului, care s-a prăbuşit imediat, provocând haos economic. Francezii au considerat poziţia aliaţilor lor egoistă, în timp ce americanii şi britanicii au considerat poziţia lor ca neviabilă comercial şi chiar imorală.

în cele din urmă, tratatul a trebuit să se limiteze la solicitarea Germaniei de a plăti o sumă intermediară mult mai mică, suma totală urmând să fie stabilită cândva în viitor[20]. în lipsa reparaţiilor complete, tratatul a obligat Germania să-şi recunoască responsabilitatea de a fi iniţiat războiul – celebra sau infama clauză a vinovăţiei de război. în absenţa plăţii integrale a reparaţiilor, tratatul îi forţa pe germani să-şi recunoască răspunderea pentru costul total al războiului. Vinovăţia şi condamnarea au fost, cu toate acestea, monede neatrăgătoare, care au oferit aliaţilor, în special francezilor, doar un remediu temporar, în timp, acumulându-se resentimente tot mai amare faţă de germani.

în pofida protestelor, francezii au fost nevoiţi să accepte, în cele din urmă, o creştere a impozitelor (atât pe venit, cât şi a impozitării indirecte), iar acest lucru, împreună cu politica bugetară mai strictă au dus, în termen de câţiva ani, la scăderea semnificativă a deficitului ţării[21]. Dar, între timp, viaţa a fost grea.

Exceptând, desigur, străinii, în special americani, care la acest moment se bucurau de Paris.

<—>

Printre acei americani care au petrecut minunat în timpul discuţiilor de pace s-a aflat dinamica, nestăvilita Elsa Maxwell. La acel

moment, Maxwell fusese atrasă de Paris, care a fermecat-o. Ea a scris mai târziu că a fost „dificil să descrie atmosfera antrenantă din Paris în timpul negocierilor de pace. Fiecare zi era efervescentă ca o vacanţă”. înzestrată cu un entuziasm şi o energie de neclintit, ea şi-a găsit în curând menirea în deservirea celor bogaţi şi cu relaţii, mai ales că numărul de petreceri şi de distracţii a escaladat într-un oraş plin de delegaţi importanţi şi de personalul

59

lor. Ea a început ajutând la planificarea petrecerilor, alegând invitaţii „şi, în general, asigurând buna derulare odată petrecerile începute”[22]. Deosebit de pricepută la întreţinerea unei bune atmosfere de petrecere, în curând, capacitatea ei de a transforma recepţii sumbre în reale triumfuri a condus la organizarea propriilor petreceri – ocazii strălucitoare şi amuzante în care ea însăşi a jucat de multe ori şi a cântat melodii scrise pentru ea de talentatul său prieten, Cole Porter.

Cum a reuşit să se descurce? La urma urmei, nu avea un capital propriu („La vremea aceea”, avea ea să scrie mai târziu, „nu îmi puteam permite nici să organizez un ceai într-o cabină telefonică”). însă avea prieteni bogaţi şi sus-puşi şi, aşa cum avea să se dovedească, aceşti prieteni aveau nevoie de ea. „Cei mai mulţi oameni bogaţi sunt cei mai săraci oameni pe care îi cunosc”, a observat ea. „Le-am oferit ocazia de a lega prietenii şi o bună-dispoziţie, i-am scăpat de plictiseala budoarelor căptuşite în catifea.”[23]

Un alt adept al divertismentului pentru cei bogaţi şi blazaţi a fost contele Eti- enne de Beaumont, bogatul aristocrat francez, care a găsit în finanţarea artei avangardiste propria scăpare de la blazare şi a organizat petreceri grandioase şi baluri costumate pentru membrii societăţii pariziene de elită şi pentru cei din lumea artistică. în timpul războiului, Beaumont şi-a servit ţara prin crearea şi finanţarea unui serviciu privat de ambulanţă. Acest lucru nu a fost deloc o operaţie uşoară: în primii ani războiului, el (şi, pentru un timp, soţia lui) a dus unităţile sanitare mobile în preajma numeroaselor tranşee din prima linie a frontului, aducând cu el o gaşcă de parizieni, altfel scutiţi de serviciul militar, printre care Jean Cocteau (care a apărut la datorie purtând o uniformă impecabilă creată de Paul Poiret).

După război, Beaumont şi-a orientat talentul către divertismentul destinat elitelor din Paris, inclusiv în sfera spectacolelor sau artelor vizuale de prim rang. Cu ocazia primului bal Beaumont de după război, organizatorul şi-a invitat oaspeţii să vină îmbrăcaţi într-un mod periculos

de extravagant, lăsând expusă acea parte a corpului pe care o considerau cea mai interesantă. Cecil Beaton, încă student la acea vreme, dar care avea să câştige în timp accesul la extravaganţele marca Beaumont, ca fotograf de modă şi designer de teatru, s-a întrebat mai târziu dacă această idee nu a fost mai degrabă plictisitoare, deoarece „chiar pentru societatea în cauză, tema a oferit posibilităţi destul de limitate"[24].

Duritatea de care dădea dovadă Beaumont în excluderea celor care, în opinia sa, nu se calificau, a fost simţită pe pielea ei de Coco Chanel, care, deşi l-a sfătuit

în materie de decoraţiuni pentru balul din primăvara anului următor, nu a primit invitaţia pentru respectivul eveniment, deoarece Beaumont o considera o simplă comerciantă. La acea dată Chanel era deja o figură importantă în lumea modei de la Paris. De asemenea, ea era prietenă cu Misia Natanson Edwards, sponsor al lui Ser- ghei Diaghilev şi al Ballets russes, care, în stilul propriu, a fost la fel de puternică, încăpăţânată şi bogată ca Beaumont. Misia a luat excluderea lui Chanel drept o insultă personală – în fond, „ea era prietena mea" – şi a decis să boicoteze balul Beaumont. în loc să participe la bal, ea şi Chanel, alături de Picasso şi viitorul soţ al Misiei, pictorul Jose-Maria Sert, s-au amuzat stând cu şoferii în faţa conacului Beaumont şi urmărind sosirea invitaţilor. Misia nu a menţionat în memoriile sale dacă au şicanat sau perturbat în vreun fel intrarea oaspeţilor, dar a părut destul de mulţumită de mica ei escapadă. „Rareori", scria ea mai târziu, „m-am distrat aşa de bine."[25]

i—>

Paul Poiret era în expectativă. înainte de război, el urcase pe culmile modei de la Paris – în propriile cuvinte, era regele necontestat al modei. Nu numai că a dat tonul în materie de stil pentru hainele şi accesoriile pentru femei, dar, de asemenea, a fabricat şi comercializat parfumuri proprii (produse de casa Les Parfums de Rosine) şi produse cosmetice conexe. în 1914, devenise o autoritate în domeniul designului interior, realizând mobilier, covoare şi articole din sticlă şi semnând unele dintre primele acorduri de licenţă care i-au permis să ajungă pe profitabila piaţă americană. Dar războiul i-a închis, practic, afacerile pe scară largă şi, după ani lungi de proiectare de uniforme pentru soldaţii francezi, s-a întors încercând să-şi revitalizeze afacerile. După ce a petrecut câteva săptămâni de refacere în Maroc, Poiret a luat cu asalt baricadele Parisului, luându-şi în serios rolul de extraordinar organizator de petreceri (şi, prin extensie, liderul modei), cu un splendid chef după armistiţiu. Ulterior, a planificat şi o vară de serbări destinate să-i asigure poziţia împotriva tuturor nou-veniţilor. La acea dată, Poiret devenise un colecţionar de artă modernă, mulţi autori ai lucrărilor colecţionate fiind prieteni care au colaborat cu el pe teme de modă şi alte proiecte. Cea mai productivă colaborare a fost cu Raoul Dufy, care a creat ţesături pentru colecţia de vară 1920 a lui Poiret şi a contribuit la crearea fabulosului Teatrului Oasis al lui Poiret în verile 1919 şi 1920.61

Teatrul a fost încă o fantezie pe care Poiret a adus-o la viaţă. Iubind grădina reşedinţei sale, în apropiere de Champs-Elysées, s-a întrebat cum ar putea-o împărtăşi cu alţi parizieni, completată de „distracţiile subtile şi rafinate, care ar atrage elita societăţii”[26].

Principalul obstacol, a fost, desigur ploaia. Dar cum să acopere o grădină binecuvântată cu arbori mari? Gabriel Voisin, producătorul de aeronave devenit producător de automobile, prieten al lui Poiret, a avut o idee: de ce să nu construiască un soi de dom făcut din ţesătura pentru dirijabile? Această cupolă sau copertină avea să fie de două ori mai mare şi se întindea peste grădină, adăpostind-o complet. în fiecare seară, un motor special ar umple acest dom cu aer comprimat, determinându-l să se umfle şi să formeze un acoperiş. După cum s-a dovedit, ideea lui Voisin a fost genială: acest tip de acoperiş „nu avea nicio greutate şi era uşor să fie ridicat pe un placaj”, a scris Poiret mai târziu, „şi plasat mai sus de grădină la o astfel de înălţime încât a permis vederea asupra copacilor”[27].

Acesta fost un început strălucit pentru ceva ce, din păcate, urma să se transforme într-un dezastru financiar. Ideile lui Poiret legate de modalităţile de a distra elita societăţii nu păreau să rezoneze cu ceea ce căuta elita postbelică. El îşi imaginase publicul relaxându-se într-un mod plăcut în fotoliile viu colorate, ascultând alene „piesele alese”, prezentate de Poiret. Acestea au inclus „farse de o calitate excepţională şi curios de interesante”, repunerea în scenă a unui concert dintr-o cafenea pariziană, cu artiştii care au jucat toate starurile celebre şi cântecele din ultimii 50 de

ani, şi o serie de serbări tematice. Una dintre favoritele lui Poiret a fost Sărbătoarea noilor îmbogăţiţi, la care toate femeile trebuiau să vină îmbrăcate în auriu sau argintiu. Ludovici de aur au fost „aruncaţi din abundenţă pe mese”, s-au servit stridii care conţineau coliere de perle, în timp ce „o ploaie de aur şi focuri de artificii au inundat întreaga scenă”. A fost un spectacol genial şi, cum spunea Poirot, „în mod normal, oaspeţii nu se puteau rupe de aceste farmece”. Dar, în cele din urmă, a trebuit să recunoască: „Oasis a fost un fiasco”, în care a pierdut o jumătate de milion de franci[28].

„A fost vina mea”, a admis el. „Eu ar fi trebuit să ştiu că la acel moment al anului nu erau suficienţi parizieni pentru a face o astfel de afacere să prospere. în ceea ce priveşte străinii, care în lunile iulie şi august constituie clientela de la Paris, ei nu puteau înţelege farmecul relansărilor cărora m-am dedicat.” Deşi o parte a publicului (francezii) a stat să aplaude la sfârşitul unei interpretări emoţionante „americanii au ieşit... în grabă, să

se întoarcă în palatele lor cosmopolite sau să dea din picioare în locuri de dans la modă”. Practic, spre dezamăgirea lui Poiret, Oasis a fost considerat de modă veche.

„Mi-a lăsat un gust amar!!!” a conchis el[29].

<—j

în memoriile sale, portretistul Jacques-Emile Blanche nu a avut de spus prea multe cuvinte alese despre afluxul de doritori bogaţi de distracţii, care descindeau în Oraşul luminilor. „Mulţimea cosmopolită, care, timp de patru ani şi jumătate, a fost izgonită din luxul Parisului, roia deja înapoi”, scria el indignat. Dar acum era chiar mai rău – o nouă mulţime, al cărei bilet de intrare îl reprezenta averea. Blanche era un snob, dar a punctat bine. Acei *nouveaux riches,* care luau acum cu asalt Hotelul Ritz şi rue de la Paix nu ar fi fost bine-veniţi în casele din Parisul antibelic. Proust a avut deplină dreptate în epitaful lui pentru această societate de dinainte de război, care, în propriile cuvinte: „dispăruse atunci şi acum era dispărută pentru totdeauna”[30].

Cu toate acestea, Proust a pictat în cuvinte cu o pensulă mai delicată decât a fă- cut-o Blanche, care a fost profund jignit de ceea ce a văzut. Blanche a fost ofensat în special de întoarcerea celor care fuseseră de partea Germaniei. Olga de Meyer, de exemplu, posibil fiica naturală a lui Edward al VII-lea al Angliei, căsătorită cu baronul Adolph de Meyer, a reapărut fără remuşcări, gata să fie „regina modei”. Blanche o pictase pe încântătoarea Olga pe când era o tânără fată, dar nu era impresionat de

femeia care devenise. El nu dezaproba multiplele aventuri ale Olgăi, inclusiv una de lungă durată cu prinţesa Edmond de Polignac (fostă Winnaretta Singer); ceea ce l-a îngrozit a fost sprijinul ei avid pentru Germania şi împărat, pe care i l-a comunicat cu tărie lui Blanche prin scrisorile din America, unde ea şi soţul ei s-au ascuns în timpul războiului. „Ea ura democraţia", a scris Blanche. Dar, din moment ce Germania pierduse războiul, iar „plăcerile şi luxul au fost cu precădere atributele Franţei victorioase", ea revenise acum la Paris, după ce şi-a schimbat numele (în Mahra), nu şi opiniile. „Parisul este singurul loc potrivit în care să trăiesc, dragă", i-a spus ea lui
Blanche, când s-au întâlnit din nou după armistiţiu[31].

«—>

Mână în mână cu întoarcerea celor care urau democraţia a fost mişcarea politică franceză de dreapta, Action française[*] şi cotidianul său, *Action française,* care

până la sfârşitul războiului a fost înfloritoare. Atât mişcarea, cât şi ziarul său au fost promonarhişti şi simpatizanţi catolici, dar în timpul războiului, datorită naţionalismului său zgomotos, mişcarea a câştigat adepţi care aveau puncte de vedere diferite. Ioana d'Arc a fost eroina de la Action française, iar în fiecare an în luna mai susţinătorii săi se adunau în jurul statuii ei aurite, din place des Pyramides, să o onoreze.

Luna mai a fost, de asemenea, o perioadă propice pentru demonstraţii de la celălalt capăt al spectrului politic, când, socialişti şi membri ai Confédération générale du travail (Confederaţia Generală a Muncii) au participat la demonstraţii de stradă pe 1 Mai pentru a protesta faţă de situaţia dificilă a muncitorilor, prinşi între preţurile în creştere şi a salariile stagnante.

în întregul Paris s-a manifestat teama că bolşevismul se va răspândi, mai ales atunci când unele demonstraţii au devenit violente. Dar, cu toate că tulburările sociale şi apartenenţa la Partidul Socialist şi CGT au crescut în lunile următoare armistiţiului, nu a avut loc nicio grevă generală.

Protejat de aceste erupţii ale nemulţumirii sociale, Proust a fost totuşi chinuit sub o altă formă de angoasa că sfârşitul îi era mai aproape.

Potrivit menajerei sale devotate, Céleste Albaret, moartea „a început pentru el odată cu plecarea noastră din boulevard Haussmann"[32].

* Mişcare politică de extremă dreapta înfiinţată de Maurice Pujo şi Henri Vaugeois în 1899 ca reacţie naţionalistă împotriva intervenţiilor intelectualilor în numele lui Alfred Dreyfus (n. trad.).

Mutarea îl ucisese, declara el oricui îl asculta. „Sunt îngrozitor de bolnav, pe moarte”, a asigurat-o pe Anna de Noailles[33]. Numai necesitatea de a-şi finaliza cartea l-a ţinut în viaţă.

Prin contrast, Sarah Bernhardt, în al 75-lea an de viaţă şi cu un picior parţial amputat, făcea tot posibilul să se ţină cât mai departe de mormânt. Revenise în Franţa dintr-un alt turneu american de lungă durată, solicitant (ultimul, aşa cum s-a dovedit a fi), şi avea planuri mari. Decesele prietenilor ei dragi, dramaturgul Edmond Rostand şi pictorul Georges Clairin, i-au pricinuit tristeţe, dar a rezistat, continuând să cheltuiască bani şi energie cu extravaganţă şi făcând lecturi pline de dramatism din Victor Hugo şi Rostand în toată Franţa.

Picasso şi soţia sa planificaseră să îşi petreacă vara pe Marea Mediterană, după o primăvară târzie dificilă la Londra cu Diaghilev, care pregătise prima sa stagiune de balet de după război, inclusiv premiera la Londra a lui *Parade* şi premiera mondială a baletului *Le Tricorne,* acesta din urmă cu muzică de Manuel de Falia, costume şi scenografie de Picasso, cu coregrafie pentru ambele spectacole de balet de Massine (care a şi dansat rolul principal al lui Miller). Picasso a amânat şi nu a sosit la Londra decât în ultimul minut, fapt care a adăugat tensiune suplimentară în timpul repetiţiilor

lui Diaghilev. Cu toate acestea, ambele balete au fost bine primite, în special *Le Tricorne.* A urmat apoi premiera de la Paris, din următoarea stagiune de iarnă, iar Diaghilev trăgea speranţa că parizienii vor ceda ritmurilor unui balet spaniol cu acelaşi entuziasm cu care salutaseră exotismul baletelor sale orientale antebelice.

r—>

La 4 mai, Clemenceau a prezentat tratatul de pace cabinetului său, care l-a aprobat în unanimitate. Trei zile mai târziu, clauzele aliaţilor au fost arătate reprezentanţilor Germaniei. La 28 iunie, după ce iniţial respinsese clauzele, Germania a semnat Tratatul de la Versailles, în grandioasa Sală a Oglinzilor, acelaşi loc în care, în 1871, Bismarck parafase înfrângerea zdrobitoare a francezilor prin crearea oficială a Imperiului German. Harold Nicolson, care a asistat la evenimentul din 1919, a luat act de grandoarea şi măreţia momentului şi de contrastul făcut de cei doi delegaţi germani cu un aspect foarte comun: „izolaţi şi jalnici... de o paloare cadaverică”. A fost, a conchis Nicolson”, extrem de dureros”[34].

Pentru Clemenceau însă, această ocazie a fost profund emoţionantă. Felicitat de un vechi prieten în timp ce trecea pe culoar, bătrânul a spus

pur şi simplu: *„Oui, c'est une belle journée"* („Da, este o zi frumoasă"). Nicolson a observat că „avea lacrimi în ochii înceţoşaţi"[35].

Clemenceau a trebuit să apere tratatul în toamna următoare în Parlamentul Franţei, lucru pe care l-a făcut cu deosebită elocvenţă. Cu toate acestea, din moment ce Parlamentul (la insistenţa lui Clemenceau) putea să voteze numai pentru sau împotriva întregului tratat, mai degrabă decât clauză cu clauză, rezultatul nu a fost niciodată pus la îndoială. Premierul, susţinut cu înverşunare de opinia publică, a fost omul zilei.

Practic, sărbătorirea victoriei Franţei în acel 14 iulie a fost lipsită de orice umbră de ezitare sau îndoială. Helen Pearl Adam afirma: „Cinci ani de război, de pierdere, de rezistenţă, de greutăţi, de crize politice, dezgustătoare când erau mici şi neliniştitoare când erau mari... mai presus de toate, de aşteptare a scrisorilor şi rugându-ne să nu fie telegrame – au fost toţi daţi uitării”. Printr-o decizie neobişnuită, dar foarte potrivită, un grup de soldaţi răniţi a condus parada. Şi astfel, în loc de obişnuiţii cai mergând la trap şi de uniformele strălucitoare, primii care au

ajuns pe Champs-Elysées de la Arcul de Triumf erau „oameni pe targă, bărbaţi în cârje, bărbaţi orbi, bărbaţi cu un singur braţ”[36]. Au fost urmaţi de mareşali şi generali şi de armate cu trâmbiţele şi

pancartele lor.

Având în vedere multele calităţi admirabile ale paradei, a fost regretabil faptul că opera de artă menită să comemoreze soldaţii căzuţi în război cu ocazia sărbătorii victoriei a avut un sfârşit nefericit. Privilegiul de a crea un monument în memoria celor căzuţi în război a revenit următorilor trei: pictorul André Mare, arhitectul Louis Sue şi pictorul Gustave Jaulmes, toţi trei foşti membri ai unităţilor de camuflaj de pe front în timpul războiului. Creaţia lor, un cenotaf (monument funerar) aurit imens, se înălţa sub forma unui catafalc gigantic cu laturile decorate cu Victorii înaripate, fiecare susţinute de o pereche de aripi reale ale unor avioane de război franceze. Acesta a fost un proiect mamut[37] şi a fost fără îndoială menit să fie patriotic, dar criticii l-au luat în derâdere, numindu-l artă germană sau „nemţească”. Mare era cunoscut pentru stilul său cubist – într-adevăr, el pictase pe piesele de artilerie franceze desene cubiste pe când fusese grav rănit pe front – şi *l'affaire du cénotaphe* a fost percepută imediat de către susţinătorii lui Mare ca un atac al tradiţionaliştilor la cubism.

Cu toate acestea, mai degrabă decât o expresie a cubismului, designerii cenotafii- lui au realizat ceea ce în curând se va numi Art Deco, un stil către care Mare şi Siie vor deschide calea. Numele conta însă prea puţin; publicul nu era pregătit pentru creaţia lui Mare şi a prietenilor săi (orice ar fi fost acel lucru), iar cenotaful a fost condamnat. Răspunzând protestelor publice, Clemenceau a pus să fie demolat[38].

Abia în anul următor Franţa îşi va comemora morţii la Mormântul soldatului necunoscut de la Arcul de Triumf. Prin acest gest de onoare şi aducere aminte, francezii aproape au reuşit să lase în urmă emoţiile brute ale războiului. Totuşi, în pofida acestui pas spre vindecare, încă existau prea mulţi răniţi, prea multe locuri goale la masă şi prea multe care dispăruseră din viaţă, aşa cum fusese ea odată, ca să poată fi vreodată uitate.

Un non ÎMêfuÉ (1919-1920)

încântarea lui Marie Curie, iubita ei Polonie se număra printre ţările ^—' a căror suveranitate primise binecuvântarea conferinţei de pace. După conferinţă, elevii şi chiar cei mai bătrâni au avut dintr-odată de învăţat o nouă geografie şi noi frontiere: Polonia, Cehoslovacia şi Iugoslavia (la început numită Regatul sârbilor, croaţilor şi slovenilor); Finlanda, Letonia, Lituania şi Estonia; o redistribuire a coloniilor germane printre învingători; şi, în general, o apropriere fără discernământ a unor pământuri şi ţări pe tot globul, mai ales în Orientul Mijlociu.

Dar pacea nu adusese linişte. Timpuri tulburi stârneau frică – şi toate celelalte plăgi care o însoţesc: furie, ură şi cruzime. în timp ce la est şi la vest bolşevicii se luptau cu antibolşevicii, Benito Mussolini punea bazele primei organizaţii fasciste, la Milano. în Franţa, Action française, mişcare de dreapta, continua să se dezvolte, alimentată, din afară, de teama bolşevicilor ruşi şi, din interior, de teama muncitorilor. Léon Daudet părea să vorbească serios când, într-o seară, la cină, i-a spus abatelui Mugnier că celălalt conducător al Action française, Charles Maurras, îi semăna lui Napoleon Bonaparte „şi ar fi fost un preşedinte perfect pentru republică”[1]. Un preşedinte sau un dictator? Unora nici nu le-ar fi păsat.

Poetul Paul Valéry, întrerupând o tăcere de aproape 20 de ani, scria în luna august a acelui an în *Nouvelle Revue française* că două pericole ameninţau constant mintea: ordinea (gândirea şi raţiunea) şi dezordinea (acea multitudine a punctelor de vedere numită modernism)[2]. Valéry era conştient de pericolele care zăceau în ambele67 abordări, dar într-o lume care părea uneori să-şi fi pierdut direcţia, pericolele compensării dezordinii prin ordine vor deveni din ce în ce mai evidente. Pentru francezi, în luna noiembrie a acelui an, bolşevicii reprezentau o sursă de dezordine foarte ameninţătoare. Ca răspuns la avertismentele în privinţa pericolului bolşevic, francezii au votat pentru cea mai de dreapta Cameră pe care o avuseseră de la 1870[3]. Deşi fusese republican radical în tinereţe, Clemenceau evoluase cu timpul spre dreapta şi era acum foarte popular. A făcut însă greşeala de a lăsa să transpire faptul că, dacă va fi ales preşedinte al republicii, va avea grijă să se folosească mult mai bine de putere decât o făcuseră preşedinţii anteriori. Odată acest zvon pus în mişcare, inamicii săi (care îşi purtaseră jalba la romano-catolici, care îl urau pe Clemenceau din cauza atitudinii sale puternic anticlericale) au găsit pretextul pentru a emite acuzaţia că, în secret, acesta ţintea spre o dictatură. Ca şi cum asta nu era de ajuns, la sfârşitul acelui an Clemenceau a fost auzit recomandând un program de austeritate financiară bazat pe mai mult decât un simplu sistem de taxe, ceea ce semnala o creştere a nivelului de taxare a veniturilor[4].

în ianuarie, Adunarea naţională, răspunzând campaniei subversive duse împotriva lui Clemenceau, a ales pe altcineva preşedinte al republicii[5]. Clemenceau şi-a înaintat imediat demisia – a lui şi a cabinetului. Cea mai mare parte a membrilor noului guvern aveau legături cu lumea afacerilor şi – acum eliberaţi de orice ameninţare din partea aripii politice stângi, mult slăbite – ei au început să conducă ţara după voie. Ultimele remarci ale lui Clemenceau către cabinetul său au fost: „Sărmana Franţă. Greşelile deja au început”[6].

t—>

într-o dimineaţă de luni, în noiembrie 1919, Sylvia Beach şi-a deschis uşile noii ei librării de pe rue Dupuytren. Se numea Shakespeare and Company şi avea să schimbe viaţa unui important grup de scriitori anglo-americani care trăiau la Paris, precum şi pe cele ale generaţiilor viitoare de cititori.

Sylvia vizitase pentru prima dată Parisul la începutul secolului, însoţită de părinţi şi de cele două surori ale sale. Fiica unui pastor prezbiterian cu legături sus-puse, venise pentru că tatăl ei urma să oficieze

timp de trei ani la Biserica americană din Paris. Mama ei, care adora arta, muzica şi orice era franţuzesc, era încântată, iar

toţi membrii familiei au devenit imediat francofili entuziaşti. Sylvia, pe atunci numită Nancy (avea să-şi schimbe numele mai târziu) avea 14 ani la momentul respectiv şi era impresionabilă. Parisul a impresionat-o, la fel şi Franţa, pe care a ajuns să o cunoască prin intermediul unor prieteni de familie înstăriţi care aveau un castel în Touraine. După întoarcerea în SUA, atunci când reverendul a fost rechemat ca să ocupe o parohie la Princeton, New Jersey, familia Beach a continuat să viziteze Franţa. „Aveam o pasiune pentru Franţa", îşi va aminti Sylvia mai târziu[7].

Avea, de asemenea, o pasiune pentru cărţi. Pentru că fusese plăpândă de mică, părinţii o ţinuseră acasă şi primise puţină educaţie formală. Se îndreptase, în schimb, spre cărţi şi avusese norocul de a găsi biblioteci bine aprovizionate la ea acasă şi prin casele prietenilor, din care să se înfrupte. Poezie, filosofie, limbi străine, istorie – toate umpleau o minte nerăbdătoare să exploreze ţinuturi imaginare şi să înveţe. în plus, a studiat limbile străine şi vioara. De asemenea, Sylvia a călătorit cu o prietenă timp de un an în Italia şi şi-a petrecut primii ani de război în Spania, cu mama ei. Era o viaţă confortabilă, dar Sylvia voia cu disperare să îşi pună propria amprentă pe lume. Deja în timpul primei călătorii la Paris a început să urască şi să se împotrivească restricţiilor pe care părinţii ei i le impuneau ca să o protejeze. „Părea că orice-aş fi făcut, nu mă puteam niciodată apropia de centrul viu al Parisului"[8], scria ea mai târziu. Părinţii se temeau din cauza sănătăţii ei, precum şi a aşa-ziselor sensibilităţi feminine. în acelaşi timp, tatăl ei se mândrea cu încăpăţânarea celor trei fiice ale sale de a fi independente – încăpăţânare care a făcut ca, la apogeul războiului, una dintre ele (Holly) să lucreze cu Crucea Roşie în Franţa, iar alta (Cyprian, iniţial numită Eleanor) să studieze canto şi să lucreze în industria filmului la Paris, unde i se va alătura şi Sylvia.

Deşi se prezenta ca fiind de profesie *journaliste littéraire,* Sylvia s-a dus la Paris ca să studieze poezie franceză şi ca să scape de acasă, unde mariajul părinţilor ei se dezintegra. De Paşti, în 1918, în timpul slujbei din Vinerea Mare, Biserica Saint-Gervais a fost bombardată şi 86 de credincioşi au murit, iar alţii au fost răniţi – ceea ce a făcut-o pe Sylvia să se alăture prompt efortului de război, astfel că a petrecut două luni istovitoare la recoltat, pe câmpurile din Touraine, pentru ca bărbaţii să meargă

la luptă. Spre marea ei încântare şi spre surpriza părinţilor, sănătatea ei era mai bună ca niciodată.

A început, de asemenea, să viseze la deschiderea unei librării, una care ar fi ţinut „cărţi engleze şi americane bune, precum şi o provizie de cărţi franţuzeşti sau din alte

ţări”[9]. Mama ei nu a fost de acord cu ideea şi a început să le preseze, pe ea şi pe surorile ei, să se întoarcă acasă. Căsătoria părinţilor devenise insuportabilă şi, la porunca mamei, Cyprian îşi va sacrifica într-un final cariera în film, de-abia începută, şi se va întoarce acasă. Silvia s-a hotărât să păstreze distanţa.

Deja o cunoscuse pe cea care va deveni partenera ei de viaţă – o convieţuire bogată şi plină de satisfacţii, care contrasta puternic cu mariajul mohorât al bătrânilor Beach. Adrienne şi Sylvia s-au întâlnit când Sylvia a intrat în librăria şi în acelaşi timp biblioteca lui Adrienne de pe rue de FOdéon (care se va numi, nu după multă vreme, Maison des amis des livres), căutând o anumită revistă. Adrienne a întâmpinat-o cu căldură şi, după ce vântul a purtat pălăria Sylviei până în stradă, au râs şi s-au aşezat la o lungă discuţie. Au vorbit despre cărţi şi autori francezi şi americani, precum şi despre Paris şi despre acel subiect foarte important – mâncarea. în bubuiturile tunurilor germane, care se auzeau trăgând din ce în ce mai aproape, Sylvia s-a întors iar şi iar în această librărie micuţă, unde autori francezi, inclusiv Valéry şi Gide, „apăreau întotdeauna din senin – unii venind direct de pe front şi în uniformă – ca să intre în discuţii aprinse [cu Monnier]”[10].

La sfârşitul războiului, Sylvia s-a alăturat surorii ei Holly la Belgrad, la Crucea Roşie americană, ca să distribuie provizii „vitejilor sârbi” care sufereau din cauza devastării complete a ţării lor în urma luptelor[11]. Prin iulie 1919 s-a întors la Paris, feministă declarată („dominaţia bărbaţilor, pe care am resimţit-o acut la Crucea Roşie, a făcut o din mine o feministă desăvârşită”)[12], socialistă şi opozantă a războiului. Visa însă, în continuare, să deschidă o librărie, poate la New York sau la Londra, deşi amândouă păreau prea scumpe şi nu foarte receptive la literatura franceză pe care plănuia să se axeze. în orice caz, deja se hotărâse că vrea să rămână la Paris şi acordul subit al mamei ei de a-şi investi economiile în această întreprindere a determinat-o pe Sylvia să opteze pentru Paris, mai ales că deprecierea francului făcuse chiriile şi costul vieţii, în general, mult mai accesibile. Plănuia să adune şi să dea cu împrumut cărţi în limba engleză,

scrise de autori englezi şi americani, ca să poată veni ca o completare la librăria franceză a lui Adrienne, şi a deschis o librărie micuţă într-o fostă spălătorie de pe rue Dupuytren, la numărul 8, o străduţă din Cartierul latin, de lângă rue de FOdéon (faimoasa casă de pe rue de FOdéon numărul 12 va veni mai târziu). Cât despre locuinţă, şi-a aranjat un pat de campanie în camera din spate.

După patru luni de muncă asiduă, a deschis Shakespeare and Company luni, 17 noiembrie 1919. „Oare are să vină cineva?”, s-a întrebat ea. Nu avea niciun motiv de îngrijorare. De-abia ridicase obloanele magazinaşului, că primii prieteni au şi început să sosească. „Din acel moment”, va scrie ea mai târziu, „nu mi-au mai lăsat nicio clipă de singurătate timp de 20 de ani.”[13]

r—>

Georges Clemenceau îşi va aminti mai târziu că bunul său prieten, Claude Monet, „se îndoia uneori de mâna sa, dar niciodată de ochi”[14]. Şi totuşi, ce era de făcut când vederea lui Monet se deteriora rapid? Nenumăratele ore pe care Monet le petrecuse lângă lacul său cu nuferi de la Giverny îi înrăutăţiseră vederea şi aşa în curs de degradare, încercase să îşi protejeze ochii de lumina reflectată de lac, pictând sub o umbrelă, dar asta nu a ajutat prea mult. în noiembrie, Clemenceau – care studiase medicina – i-a recomandat cu tărie o operaţie, dar Monet a refuzat. Se temea că „o operaţie ar putea fi fatală, că odată ce ochiul bolnav ar fi suprimat, celălalt l-ar urma şi el”[15].

Bătrâneţea nu-i ierta pe pictorii impresionişti originali. Morisot, Sisley, Pissarro şi Cézanne muriseră cu mulţi ani în urmă, iar Degas a murit în septembrie 1917. Monet se apropia de 80 de ani şi Pierre-Auguste Renoir era suferind de ani. Totuşi vestea morţii lui Renoir, pe 3 decembrie 1919, a constituit un şoc. „îţi poţi imagina cât de dureroasă mi s-a părut pierderea lui Renoir”, a scris Monet unui prieten. „Cu el se duce o parte din viaţa mea.” Contemplându-şi mortalitatea, adăuga: „e greu să fii singur”[16].

Clemenceau, care se pregătea să plece într-o serie de călătorii în Egipt şi în Orientul îndepărtat, îl vizita regulat pe Monet ca să-l încurajeze, dar Monet rămânea abătut. „De ceva vreme mă aflu într-o stare de cruntă disperare”, îi scria el bunului său prieten, criticul de artă Gustave Geffroy. „Mă dezgustă tot ce am făcut. Pe zi ce trece mi se duce vederea şi îmi dau seama că aici se sfârşeşte şi ultima speranţă de a mă recupera.”[17]

Dar nu contează câtă tristeţe aduce o moarte, tinerii sunt mereu pregătiţi să treacă peste. După moartea lui Renoir, cei trei fii ai săi – Pierre, Jean şi Claude – şi-au împărţit picturile tatălui lor şi alte posesiuni. Era o comoară bogată şi nu au fost dispute. La sfârşit, Pierre-Auguste şi-a lăsat toţi fiii independenţi din punct de vedere financiar pe viaţă, permiţându-le astfel să trăiască aşa cum îşi doreau. Asta însemna că fiul cel mare, Pierre, şi-a putut relua cariera de actor, în pofida unei răni de război71
serioase. Fiul mijlociu, Jean, şi cel mai tânăr, Claude, nu ştiau exact ce vor să facă în viaţă. Tatăl lor, care nu avea mare încredere în preocupările intelectuale, voise ca fiii săi să lucreze cu mâinile. Prin urmare, Jean Renoir şi-a făcut un atelier de ceramică la Les Collettes, ferma luminoasă cu livadă de măslini a familiei, de pe coasta Medi- teranei, lângă Nisa.

Renoir *père* detestase întotdeauna frigul iernii şi iubise, în schimb, Les Collettes, care îl inspirase să-şi continue pictura, în pofida artritei care îi paraliza mâinile şi, cu timpul, şi picioarele. Datorită căldurii de acolo, mai ales, a putut el să picteze până în ziua în care a murit. Henri Matisse, care locuia şi el lângă Nisa, vizita regulat ferma pe tot parcursul lui 1919 şi îl durea să-l vadă pe Renoir pictând cu „sărmana-i, strâmbă, deformată, însângerată labă”. Dar Renoir era netulburat. „Durerea trece, Matisse”, i-a spus el mai tânărului său coleg, „dar frumuseţea rămâne.”[18]

Jean Renoir era la fel de încântat de Les Collettes pe cât fusese şi tatăl său. încântat era şi de ultimul model al tatălui său, o frumuseţe roşcată pe nume Andrée Heuschling, căreia i se spunea Dédée. La câteva săptămâni după moartea bătrânului Renoir, Jean şi Dédée s-au căsătorit, dar au continuat să rămână o vreme în atmosfera idilică de la Les Collettes, unde nu trebuiau să-şi câştige existenţa şi unde realităţile aspre, precum deprecierea francului şi amintirile din război, nu-i puteau atinge.

Jean însuşi povesteşte că a fost un „copil răsfaţat”, crescut între „zidurile protectoare” ale vieţii de familie, care erau „capitonate la interior”. Tablourile tatălui său, care acopereau pereţii variatelor apartamente în care a locuit familia, constituiau „o parte esenţială a decorului micii sale vieţi”. A crescut în Montmartre, dar şi în Burgundia şi sudul Franţei, periplu dictat de Renoir senior, mereu în căutarea unor „noi calităţi ale luminii”[19]. în pofida acestei existenţe seminomade, mica lume a lui Jean era confortabilă şi sigură. A devenit şi mai plăcută în momentul când a ajuns la adolescenţă şi în primii ani ai tinereţii. Fusese binecuvântat cu o dispoziţie bonomă, suficienţi bani, mulţi prieteni şi o poziţie confortabilă de fiu al unuia dintre cei mai mari pictori în viaţă. Indiferent la probleme mai serioase, interesele sale majore erau caii, maşinile şi femeile.

Această existenţă lipsită de griji s-a dezintegrat odată cu venirea războiului. Mult după aceea, Jean Renoir îşi va aminti cum Marele Război „a împărţit cronica timpului nostru în două etape – înainte şi după 1914”[20]. Războiul nu a fost uşor nici pentru

el, nici pentru fratele său mai mare, Pierre, amândoi luptând în tranşee. După ce un glonţ german i-a zdrobit braţul lui Pierre, un chirurg celebru a încercat să-i refacă parţial osul prin grefe osoase, dar operaţia nu a fost un succes. Pierre şi-a continuat cariera de actor, dar a fost nevoit, de atunci înainte, să folosească o proteză care să îi susţină braţul şi să înveţe să evite orice mişcare care i-ar fi putut trăda infirmitatea.

Jean a fost grav rănit la picior şi, până să fie evacuat, pe un catâr, cangrena se instalase deja. Doctorii voiau să amputeze, dar mama sa, care se grăbise să ajungă la patul bolnavului, i-a implorat să se mai gândească. Chiar în acel moment critic, medicul-şef al spitalului a fost înlocuit de un profesor universitar care tocmai inventase o procedură care putea – după cum s-a şi întâmplat – să eradicheze cangrena. Cu greu, dar Jean şi-a păstrat piciorul şi a fost trimis la Paris pentru recuperare. Tatăl său i s-a alăturat, dar mama sa, care îşi ascunsese complicaţiile produse de un diabet, a murit chiar înainte ca Jean să iasă din spital[21].

Jean urma să şchiopăteze toată viaţa şi ştia că poate cere să fie lăsat la vatră. Dar era hotărât să intre din nou în luptă, aşa că s-a înrolat în aviaţie, unde un picior rănit nu conta prea mult. După cursurile de zbor, s-a alăturat unui escadron care era trimis în misiuni de recunoaştere, unde a devenit interesat de fotografie şi a început să folosească tehnici inovatoare, precum aparatul foto cu unghi larg, ca să poate obţine rezultatele dorite. A reuşit să evite artileria germană, dar „o aterizare defectuoasă a pus capăt carierei mele de pilot”, a scris el mai târziu. „Aviaţia franceză nu a pierdut prea mult în cazul meu”, a adăugat el sec. „Nu eram cine ştie ce pilot.”[22]

Întors la Paris, Jean Renoir a petrecut timp – mult timp – la cinematograf. Războiul îl învăţase „crezul omului pentru el însuşi, omul gol puşcă, lipsit de toate gătelile romantice”.

Dar nu s-a rupt niciodată complet de atracţia pe care o simţise în copilărie pentru aventuroşii muşchetari ai lui Alexandre Dumas şi la Paris s-a îndrăgostit de cinematografie, mai ales de melodramele americane şi de filmele lui Charlie Chaplin („Charlot”, cum îi spun francezii). A început să meargă la câte trei filme pe zi – două după-amiaza şi unul seara. Visa la „Pearl White, Mary Pickford, Lillian Gish, Douglas Fairbanks şi William

Hart”, deşi nu şi-a pus niciodată problema, în perioada respectivă, că aceşti actori „erau materializarea vie a muşchetarilor şi grenadierilor din copilăria mea”[23].

Apoi în viaţa lui a intrat Dédée. Mama lui Jean fusese „sufletul bunei dispoziţii” şi odată cu moartea ei „buna dispoziţie dispăruse”[24]. Dar sosirea lui Dédée a adus din nou veselia la Les Collettes. Renoir o adora, iar Jean s-a îndrăgostit nebuneşte de ea. Jean şi Dédée s-au căsătorit la începutul lui 1920 şi au rămas la Les Collettes până după naşterea fiului lor, Alain, în 1921, când s-au mutat la o proprietate în Mar- lotte, la marginea pădurii Fontainebleau. Era frumos şi erau înconjuraţi de amintiri legate de tatăl lui Jean, care pictase acolo. Dar mai exista o atracţie: era lângă Paris şi lângă cinematografe, iar Jean şi Dédée deveniseră amândoi admiratori înfocaţi ai cinematografului.

«—j

Pentru Modigliani, toate veneau pe locul doi, după artă – chiar şi concubina sa, Jeanne Hébuterne, şi fiica pe care aceasta i-o născuse la sfârşitul anului 1918. „Nu avea alte pasiuni” spunea prietenul şi tovarăşul său de băutură, Léopold Sauvage[25]. Şi totuşi, conform altor surse, Modigliani era încântat de naşterea fiicei sale, şi ea numită Jeanne, şi încerca să-şi îndrepte viaţa pentru ea, bând mai puţin, având mai multă grijă de sănătatea lui şi lucrând mai repede şi mai cu spor decât înainte. Dacă acceptăm această versiune, Modigliani visa la o viaţă de familie normală şi la a-şi face un nume în lumea artei, începând cu trimiterea unui mare număr de lucrări (59) la o expoziţie majoră de la Londra, care a avut loc în luna august a anului 1919[26]. Această expoziţie i-a adus lui Modigliani recenzii entuziaste şi, pentru prima oară, recunoaştere publică. însă nu s-a putut bucura direct de acest triumf – suferea din cauza unui atac sever de gripă şi nu a putut participa. Modigliani se lupta în continuare cu tuberculoza care îl chinuise din copilărie şi asta, pe lângă viaţa dezastruoasă pe care o dusese atâţia ani, îi mărise vulnerabilitatea în faţa unui număr mare de boli. Negustorul său de artă a oprit imediat toate vânzările, în ideea că eventuala moarte a artistului ar dubla sau chiar tripla preţul operelor sale – dar Modigliani nu a murit, cel puţin nu imediat.

Pe parcursul acelui an, sănătatea şi comportamentul său s-au deteriorat progresiv, dar Modigliani a continuat să lucreze, citând maxima sa preferată: „Viaţa e un dar”[27]. A continuat, de asemenea, să bea şi să chefuiască, adesea împreună cu talentatul pictor Maurice Utrillo, alt

alcoolic notoriu. Dar Modigliani părea, în acelaşi timp, disperat să-şi vadă cel puţin fetiţa, dacă nu şi iubita, care aştepta în acel moment al doilea

lor copil. în pofida faptului că vorbiseră adesea despre căsătorie, Modigliani şi mama copiilor săi nu s-au căsătorit niciodată.

El a murit pe 24 ianuarie 1920, la vârsta de 35 de ani. Mulţumită fratelui său, care a dispus să fie înmormântat „ca un prinţ", Modigliani a fost îngropat cu stil în Pere-Lachaise. Dar Jeanne Hebuterne nu a apucat să vadă nici procesiunea, nici înmormântarea. înnebunită de durere la aflarea veştii morţii lui, s-a aruncat de la o fereastră de la etajul şase. Copilul ei nenăscut a murit odată cu ea.

Şocată şi ruşinată de sinuciderea fiicei necăsătorite, familia Jeannei a înmormântat-o discret departe de Modigliani, într-un cimitir din partea cealaltă a Parisului. Familia lui Modigliani însă a încercat în mod repetat să le învingă rezistenţa şi după moartea tatălui ei, Jeanne a fost în sfârşit mutată la Pere-Lachaise, în acelaşi loc de veci cu Modigliani. Pe piatra ei de mormânt stă scris în italiană: „Tovarăşa devotată a lui Amedeo Modigliani până la moarte"[28].

Cât despre fetiţa lor, ea a fost adoptată de mătuşa lui Modigliani, astfel că a devenit ceea ce mama ei nu fusese oficial niciodată – Jeanne Modigliani.

<—>

O altă moarte şocantă a avut loc în acea iarnă în sudul Franţei. La 22 decembrie, amantul lui Coco Chanel, „Boy" Capei, a murit într-un accident de maşină pe drumul de la Paris la Cannes. „E singurul bărbat pe care l-am iubit vreodată", avea să-i spună ea prietenului ei, Paul Morand, mulţi ani mai târziu. „Nu l-am uitat niciodată."[29]

în pofida durerii lui Chanel, fusese vorba de o relaţie împovărată de trădări. Capei, fiul unei familii engleze avute, cu relaţii în Franţa, părea că trăise două sau chiar trei vieţi separate: una de playboy bogat şi jucător de polo; alta de lucid om de afaceri, care făcuse avere din minerit şi transport maritim, mai ales în timpul războiului. în plus, în calitate de prieten al lui Clemenceau şi al lui Lloyd George, servise în timpul războiului ca mediator diplomatic între aliaţi. Şi dacă asta nu era de ajuns să-l ţină ocupat, Capei a şi scris enorm (fără să publice) despre subiecte mergând de la politica străină la teozofie. „Dincolo de dandismul lui”, i-a spus Chanel lui Morand, „Capei era foarte serios, mult mai educat decât un jucător de polo obişnuit şi un mare om de afaceri”. Cu o altă ocazie, i-a spus lui Morand că manierele lui Capei „erau rafinate, iar succesul lui în societate era scânteietor”[30].75

încă de la început Capei o finanţase şi o susţinuse pe Chanel, iar ea devenise amanta lui din 1910, dacă nu mai devreme. Dar Capei avea şi alte femei în viaţa lui şi, în pofida discuţiilor despre căsătorie, care avuseseră loc la începutul relaţiei, el nu intenţionase niciodată să facă aşa ceva. Statutul lui social era din ce în ce mai important, iar asta însemna că avea nevoie de o soţie de familie bună, nu una cu trecutul lui Chanel. Cea pe care a ales-o, Diana Wyndham, era o aristocrată cu relaţii, care rămăsese văduvă la începutul războiului şi care avusese aventurile ei, mai ales cu Duff Cooper, aristocrat, ca şi ea, dar nu suficient de bogat. Capei, despre care nu exista nicio îndoială cu privire la avere, o întâlnise pe Diana în timp ce aceasta conducea o ambulanţă pentru Crucea Roşie în Franţa şi aproape imediat ea a rămas însărcinată cu primul lor copil. Nunta s-a făcut prompt, dar Diana a continuat să îl vadă pe Duff (care între timp se căsătorise bine), după cum şi Capei şi-a continuat relaţia cu Chanel.

Imediat ce a auzit de moartea lui Capei, Chanel a pornit la drum cu un prieten, care a condus toată noaptea până pe Riviera. Acolo, ea a cerut să fie dusă la locul accidentului. Maşina, distrusă, rămăsese pe loc, iar Chanel, care până atunci se purtase cu stoicism, a început să plângă. Capei i-a lăsat lui Chanel o moştenire substanţială, care i-a permis să îşi extindă magazinul de pe rue Cambon şi să cumpere o vilă în Garches, la vest de Paris. în mod ciudat, ea şi Diana Capei au devenit, dacă nu chiar prietene, măcar cunoştinţe care împărtăşeau o durere personală. Diana, care avusese o căsătorie mizerabilă cu Capei, chiar a stat o vreme în vila cea nouă a lui Chanel din Garches şi a devenit o clientă obişnuită a acesteia.
oo

După moartea lui Capei, prietena lui Chanel, Misia Sert[31], şi cel de-al treilea soţ al Misiei, Jose-Maria Sert, temându-se că Chanel se afla în pragul unei căderi nervoase, au luat-o cu ei în Italia, în luna lor de miere. Chanel nu era în niciun caz în plus – Misia trăia cu Jose-Maria de mai mulţi

ani, iar căsătoria lor nu făcea decât să legitimeze un aranjament recunoscut. Mai mult, Misia şi Chanel erau prietene din 1917. Chanel a numit-o mai târziu pe Misia „singura mea prietenă”, dar nu fără o abilă răsucire de cuţit: „Nu ne plac oamenii decât din cauza lipsurilor lor”, îi va spune ea lui Paul Morand, adăugând: „Misia mi-a dat ample şi nenumărate motive să o plac”. Cât despre cuplul Sert, Chanel a recunoscut că „erau înduioşaţi la vederea unei

tinere care plângea de durere”, însă chiar şi asta venea cu un dezavantaj. „Durerea altor oameni o atrage pe Misia aşa cum anumite arome atrag albinele.”[32]

Trebuie să fi fost o călătorie interesantă. După Chanel, familia Sert şi-a schimbat planurile şi nu a mai mers la Veneţia „care era feuda lor, dar unde eu nu voiam să merg”[33] – Misia, în schimb, îşi aminteşte că au dus-o la Veneţia, unde Misia a dat o petrecere măreaţă ca să o prezinte „cremei” adunate acolo: „pe scurt, celor mai deştepţi oameni pe care i-am putut găsi”[34]. în orice caz, la Veneţia sau la Paris, Misia chiar a introdus-o pe Chanel în înalta societate, prezentând-o şi lui Diaghilev şi cercului său – o revenire în forţă în urma insultei pe care familia Beaumonts i-o adusese lui Chanel şi, din perspectiva Misiei, chiar Misiei înseşi.

„Trebuie să-ţi dai seama că tot ce a făcut Misia pentru tine nu a mai făcut pentru nimeni altcineva”, i-a spus un prieten comun lui Chanel. „E-adevărat” a recunoscut Chanel. „îmi dorea afecţiunea. Iubirea asta vine dintr-o generozitate primară enormă, amestecată cu o plăcere perversă de a denigra tot ceea ce oferă.”[35]

Era, fără îndoială, o prietenie plină de pericole.

<—>

Soţul Misiei, Jose-Maria Sert, era un catalan bogat care executa picturi murale şi fresce la scară mare, debordând de o pletoră de animale din junglă, zei, zeiţe şi scene mitologice pe care le picta într-un grandios stil baroc, folosind cu precădere nuanţe bogate de roşu-închis, auriu şi negru. Situat în afara curentului artistic contemporan, dar foarte pe placul celor cu buzunare adânci şi aplecare spre tradiţionalism şi pompos, Sert (cu ajutorul Misiei) ajunsese să includă pe lista sa de patroni multe dintre cunoştinţele ei bogate şi obţinuse deja un succes internaţional.

Pe lângă decorarea unor vile particulare, Sert primea comenzi şi pentru clădiri publice, printre care, în anii 1930, faimosul Rockefeller Center din New York şi fastuoasa sală de bal de la Waldorf Astoria[36]. Sert

trăia la fel de extravagant precum picta. Rememorând călătoria cu el şi Misia în Italia, Chanel îşi amintea că „Sert, care avea o aplecare naturală spre lux, comanda vinuri rare şi mâncăruri care făceau ca masa noastră să arate ca o pictură de Veronese sau Parmigiano”. Altă ciudăţenie de-a lui era să poarte în buzunarul interior mototolite, de-a valma, bancnote de o mie de franci. „Ce făcea cu ele”, a adăugat Chanel, „a rămas un mister pentru mine.” La Paris, Sert picta într-un

studio opulent, în timp ce el şi Misia locuiau într-un somptuos apartament la Hotel Meurice, cu vedere spre Tuileries, pe care îl umpluse cu obiecte preţioase – multe mari, toate scumpe. „Trebuie să admiţi că Sert face totul în jur să pară mai degrabă monoton”, i-a spus Misia lui Chanel, iar Chanel a trebuit să admită că era adevărat[37].

Mulţi pictori îi dispreţuiau munca, dar îi invidiau succesul. Sert era privit mai degrabă ca decorator decât ca artist, iar una dintre glumele extrem de maliţioase care circulau pe seama lui în acel moment era că „Sert pictează cu aur şi *merde*”. Degas, care a vizitat studioul lui Sert, se pare că ar fi comentat: „Ce spaniol arată – şi pe o stradă aşa de liniştită!”[38]. Dar alţii, în special Paul Claudel, îl admirau (după cum şi Sert îl admira pe Claudel). Claudel, pe care decadenţa artei contemporane îl aducea la disperare, găsea în Sert (şi mai ales în proiectul său curent, cel de la catedrala catalană din Vich) întoarcerea la religie şi la biserică, întoarcere pe care el o credea indispensabilă marii arte şi despre care credea că îl făcuse pe Sert urmaşul maeştrilor baroci.

Sert era, desigur, omul poftelor nenumărate şi se desfăta adesea cu mâncare, vin, femei şi droguri. Cu siguranţă, Misia era conştientă de acest lucru şi învăţase să trăiască cu el. Dar Claudel fie nu ştia, fie refuza să accepte. Proust, care pretindea că îl admiră pe Sert, era mai circumspect în privinţa lui Claudel. „Nu sunt îndeajuns de credincios pentru o asemenea persoană”, i-a spus el Celestei Albaret[39].

r—>

La scurtă vreme după căsătoria Misiei cu Sert, Proust i-a scris acesteia o felicitare, în care îşi exprima urările de bine şi o caldă admiraţie pentru ei amândoi, adăugând că mariajul lor „are sublima perfecţiune a tuturor lucrurilor teribil de inutile”. Era mai mult decât o urmă de ironie aici, aşa cum se ghiceşte din continuare: „Ce soţie şi-ar fi putut găsi Sert şi ce soţ tu, care să fie atât de... desăvârşit de potriviţi unul pentru

celălalt?”[40]. Faptul că Proust o zugrăvise pe Misia – inspirat, dar deloc flatant – în personajul prinţesei Yourbeletieff, ba mai mult, Misia îi împrumutase câteva caracteristici personale şi memorabilei Madame Verdurin (ambele din *în căutarea timpului pierdut*) face ca dâra de venin din urările lui Proust să nu poată trece neobservată.

Proust însuşi începuse deja să primească onorurile şi felicitările care i se cuveneau. în decembrie 1919, spre marea sa surpriză, i s-a decernat prestigiosul Premiu Goncourt, pentru al doilea volum din *în căutarea timpului pierdut,* intitulat *La umbra*

fetelor în floare. Reacţia de care a avut parte acest volum al său l-a luat prin surprindere. „N-am crezut niciodată că *La umbra fetelor în floare* va deveni un succes”, i-a scris editorului său. „Dacă îţi aminteşti, ţi-am spus că mi-e, mai degrabă, ruşine să scot la lumină acest interludiu apatic. Şi totuşi, printr-un extraordinar noroc, cartea asta e de o sută de ori mai populară decât *Swann,”*[41]

Oricum, Premiul Goncourt nu i-a parvenit fără o serie de controverse. Romanul unui alt autor fusese un concurent redutabil şi era clar că prezenţa lui Léon Daudet în juriu făcuse ca balanţa să atârne în favoarea lui Proust. Concurentul lui Proust (sau cel puţin editura acestuia) nu a acceptat înfrângerea cu graţie şi a tipărit mare, pe copertă, deasupra titlului, „Prix Goncourt” şi dedesubt, cu litere mici, „patru voturi din zece”. Lui Proust, acest lucru i s-a părut „deliberat înşelător” şi foarte supărător – reacţie perfect motivată, de altfel[42]. Dar criticii au avut în continuare ceva de comentat în privinţa premierii unui autor care nu luptase în război. Mai mult, vârsta lui Proust a stârnit patimi – premiul era menit tinerilor autori de talent. La 48 de ani, Proust era oare prea bătrân să mai intre în această categorie?

Premiul era, oricum, al lui şi alte onoruri vor urma, inclusiv Legiunea de onoare, care i-a fost prezentată un an mai târziu de către fratele său, doctorul Robert Proust, vechi membru al Legiunii de onoare. în primăvara lui 1920, încurajat de obţinerea Premiului Goncourt, Marcel s-a gândit serios să-şi depună candidatura la Académie Française. însă atât poetul Henri de Régnier, cât şi directorul de la *Nouvelle Revue française,* Jacques Rivière, l-au sfătuit să mai aştepte. De Régnier i-a spus lui Proust că aşteptase prea mult să-şi înceapă campania – membrii Academiei aveau deja în vedere alţi candidaţi – dar asta se poate să fi fost doar un pretext. în discuţiile care au urmat, Proust s-a legat de subiectul prieteniei sale cu

Léon Daudet, care avea duşmani chiar printre oamenii de aprecierea cărora Proust avea nevoie.

Dar mai era o problemă, încă şi mai delicată: natura cărţilor lui Proust. Cei mai mulţi membri ai Academiei „nu te pot înţelege”, i-a spus, diplomat, Jacques Rivière, „sunt căzuţi într-un somn prea adânc”[43]. Nu numai că *în căutarea timpului pierdut* era foarte dificil de citit, dar, după cum bine ştia Proust, problema, pentru grupul conservator de la Academie, era subiectul homosexualităţii, atât de prezent în carte şi care urma să fie încă şi mai prezent în următoarele volume – *Sodome et Gomorrhe* („Sodoma şi Gomora”) va apărea în librării în mai 1921.

Proust a fost interesat mult timp de primirea în Academie, dar până la urmă, pentru un loc printre nemuritori[44], a hotărât el, nu merita să-şi altereze cărţile în esenţă. Această onoare îi va fi refuzată.

r—>

Cum a izbucnit războiul, în 1914, Luvrul s-a şi mobilizat să-şi pună la adăpost comorile, ameninţate mai ales de atacurile aeriene. Câteva dintre capodoperele sale, inclusiv *Mona Lisa,* au fost ascunse la ţară. Cele mult mai voluminoase şi mai grele au trebuit să rămână pe loc. *Venus din Milo* şi-a petrecut anii lungi de război într-o cameră cu pereţi de oţel. Plăci grele de fier protejau *Victoria din Samotrace,* în timp ce saci cu pământ apărau sculpturile lui Fidias. Cum etajele de sus ale Luvrului au fost folosite drept spital, steagul Crucii Roşii a fluturat deasupra operelor rămase acolo[45].

A durat mai mult de un an, după armistiţiu, până când Luvrul şi-a adus comorile înapoi şi le-a şters de praf, dar în sfârşit muzeul a fost redeschis la sfârşitul lui 1919. Încet-încet, Parisul revenea la viaţă.y' n America, anii 1920 poartă numele *Roaring Twenties* („zgomotoşii ani '20”).

V___în Franţa, acest deceniu este numit *les Années folles,* adică „anii nebuni” – ceea ce dă perioadei o tentă de frenezie, mai degrabă decât zgomotul pe care i-l atribuie versiunea americană. Oricum ar fi ei văzuţi – nebuni, necugetaţi, sălbatici, deliranţi –, aceşti ani au etalat cu ostentaţie o anumită impertinenţă asumată şi o cutezanţă care au format esenţa mişcării moderne de după război, pe care parizienii o numeau deja *l'esprit nouveau.*

Această atitudine de „la naiba cu toate”, atât de prezentă în deceniul postbelic, la Paris sau în altă parte, era mai cu seamă un fenomen urban, al clasei superioare. Fermierii care se chinuiau să-şi repună în

funcţiune fermele sfâşiate de război sau micii meseriaşi de provincie care încercau să-şi reia ocupaţiile şi viaţa, nu aveau timpul, banii sau aplecarea spre asemenea nesăbuinţe. Soldaţii demobilizaţi aveau familii de întreţinut şi treabă de făcut. Norocoşi erau aceia care nu fuseseră răniţi sau cărora războiul nu le afectase psihicul.

Dar pentru cei îndeajuns de norocoşi, în schimb, să aibă bani şi timp liber, culmea stilului însemna acum să fii spiritual, decadent şi plictisit. Toată lumea care voia (şi îşi permitea) să se distreze – americani bogaţi, aristocraţi ruşi în exil sau milionari de orice altă provenienţă – a venit la Paris. Acolo puteau socializa la nesfârşite petreceri şi în cluburi de noapte unde se cânta jazz, desfatându-se cu un amestec tare de băutură, droguri şi sex. Jurnalistul englez Sisley Huddleston, care a asistat la multe reuniuni *chic,*

a numit această epocă „perioada cocktailurilor”[1] – şi într-adevăr, valurile de alcool, care curgeau fără restricţii, erau o atracţie majoră, mai ales pentru americanii care fugiseră de acasă ca să scape de prohibiţie. Dar nu numai alcoolul beneficia de absenţa restricţiilor puritane. Cuplurile se puteau despărţi şi împăca fără să le fie teamă de ce-ar putea spune mătuşa Madge, de vreme ce mătuşa Madge era departe, tocmai în Du- buque, iar prietenii şi vecinii lor din Paris nu dădeau doi bani pe aşa ceva.

Nu era un fenomen care a apărut dintr-odată în 1920. Multe dintre trăsăturile cele mai pestriţe ale anilor 1920 la Paris îşi aveau rădăcinile în perioada războiului sau chiar mai înainte – deşi nu se poate nega că războiul grăbise disoluţia multor lucruri care caracterizaseră societatea antebelică[2]. Frivolitatea şi excesele anilor nebuni au fost un răspuns natural în faţa morţii şi distrugerii, fie că era vorba de un escapism alimentat de sentimentului dezastrului sau doar de dorinţa de a se distra.

Şi totuşi, pe lângă aceste stiluri de viaţă flamboaiante, mai exista o poveste, care se desfăşura în paralel – cea a unei extraordinare creativităţi. John Dos Passos va declara mai târziu: chiar acea permisivitate care acompaniase „dezintegrarea produsă de victorie” la Paris generase „un imens val creator”[3]. Maurice Sachs a mers mai departe: „poate că”, specula el din perspectiva nu chiar atât de îndepărtată a lui 1933, veselia nebună din deceniul care a urmat armistiţiului fusese „insuficientă în sine ca să creeze o bogăţie intelectuală”. în schimb, „diferite elemente – încă neclar definite de noi, cei care suntem, totuşi, atât de aproape – s-au combinat ca să dea naştere unei tensiuni artistice”[4]. Sachs avea, poate,

dreptate – sau poate, în forma sa elementară, era, pur şi simplu vorba de o atitudine de „hai să dăm afară toate vechiturile şi să ne înnoim”, care a stimulat naturaleţea şi imaginaţia. în orice caz, Parisul anilor 1920 era un focar de inovaţie pe toate fronturile. în acest răstimp, Oraşul luminilor şi-a căpătat reputaţia de centru cultural al lumii – în literatură, artă, arhitectură, muzică sau modă.

Odată cu creativitatea a venit şi toleranţa, cel puţin în anumite cercuri. Rasismul, care dăinuia încă în America, aproape că dispăruse într-un Paris îndrăgostit de jaz- zul negrilor americani şi de Josephine Baker. La fel, homosexualii şi relaţiile homosexuale erau acceptate, dacă nu întotdeauna cu entuziasm, măcar cu o ridicare din umeri, într-un Paris unde homosexualitatea nu mai fusese interzisă de la Revoluţie şi unde lumea culturală era îmbogăţită de lesbiene ca Sylvia Beach, Gertrude Stein,

Natalie Clifford Barney şi prinţesa de Polignac şi de homosexuali precum Cocteau, Proust, Gide şi Diaghilev[5].

La începutul anilor 1920, *l'esprit nouveau* clocotea deja la Paris, mai ales în zona dizgraţioasă de la sud de Cartierul latin, cunoscută sub numele de Montparnasse. c-—*y*

„Să nu te duci niciodată în Montparnasse!” Acestea erau cuvintele pe care vechiul prieten al lui Picasso, poetul şi artistul Max Jacob, i le-a scris odată cu cretă pe peretele său din Montmartre. Fără să fie întru totul serios, Jacob era convins că Montparnasse era regatul diavolului. Oricum, locul îl fascina – pe el şi pe mulţi alţii. Jacob, un evreu care se convertise recent la catolicism, avea să se mute în scurt timp într-o mănăstire benedictină, la Saint-Benoît-sur-Loire, ca să evite tentaţiile unei vieţi boeme. Dar la sfârşitul războiului, restul lumii o luase în direcţia opusă.

Montparnasse nu fusese niciodată un cartier foarte bine delimitat, aşa cum era Montmartre, şi oricum nu avea şarmul acestuia. Zona îşi datora numele creativităţii unor studenţi de demult, din Cartierul latin, care numiseră locul Mont-Parnasse, sau Muntele Parnassus, din cauza mormanelor de deşeuri rămase de la nişte cariere. Studenţii, şi nu numai, veneau acolo să bea şi să danseze, în *guinguettes* şi cafenele precum Closerie des lilas, care s-a aflat timp de ani buni la intersecţia dintre boulevard du Montparnasse şi boulevard Saint-Michel, care unea Montparnasse cu Cartierul latin. Alte două cafenele, Le Dome şi La Rotonde, se aflau la o depărtare de doar câteva minute, la intersecţia dintre boulevard du

Montparnasse şi boulevard Raspail, intersecţie numită pe atunci carrefour Vavin, dar devenită acum place Pablo Picasso.

Carrefour Vavin, marcând strategic locul în care boulevard Raspail se întretăia cu boulevard du Montparnasse, a devenit un punct fierbinte prin 1910, odată cu definitivarea unei mari părţi din linia de metrou nord-sud (nr. 12), care lega Montmartre de Montparnasse. De acest avantaj au beneficiat atât Le Dome, cât şi La Rotonde, iar această intersecţie a devenit punctul central al cartierului, unde artiştii şi prietenii lor puteau să se întâlnească, să bea şi să discute. Americanii mai avuţi, nordicii şi – până la război – germanii pierdeau timpul la Le Dome, pe când restul lumii prefera La Rotonde, cu amestecătura ei de clienţi simpatici şi adesea rupţi în coate, cărora nu le păsa nici cât negru sub unghie de „naţionalitate, stiluri de pictură sau şcoli de poezie”[6]. E adevărat că Victor Libion, proprietarul cafenelei începând cu 1911,

se poate să le fi făcut viaţa amară lui Kiki şi altor femei cu o înfăţişare îndoielnică, dar Kiki îi aprecia pe „ţicniţii” de la Rotonde, precum şi tratamentul preferenţial pe care îl primea de la bucătarii cafenelei, care îi încălzeau apă ca să se poată îmbăia în camera de toaletă. „Mă simt ca acasă aici!”[7], declara ea entuziasmată şi mulţi alţii simţeau la fel, deşi nu se bucurau de privilegiile lui Kiki.

„Père Libion e cel mai bun om”, scria Kiki, „şi-i iubeşte pe toţi, toată şleahta lui de artişti rufoşi!” Tot ea îşi amintea cu drag cum pâinile uriaşe livrate zilnic la Rotonde erau puse într-un coş de răchită lângă bar, cu colţurile pâinilor ieşind în afară – cel puţin până când Père Libion se întorcea cu spatele şi toate colţurile dispăreau „cât ai zice peşte”. Apoi, în fiecare zi, toată lumea ieşea din cafenea cu o bucată de pâine în buzunar. „Vagabonzii” lui Libion, cum îi numea el cu afecţiune, furau de la el, însă el continua să-i hrănească. Iată ce spunea Kiki: „puteai să intri în orice studio, la orice artist, în orice clipă şi peste tot găseai o mulţime de suveniruri de la Rotonde: farfurioare, furculiţe, cuţite, farfurii”. într-o seară, Modigliani şi prietenii săi, vrând să sărbătorească faptul că un tablou de-al său fusese vândut pe câteva sute de franci[8], s-au hotărât să dea o petrecere. Odată cu ceilalţi a fost invitat şi Père Libion, dar Modigliani, cum a dat cu ochii de el, a înlemnit. Problema era că scaunele, cuţitele, paharele, farfuriile şi chiar mesele, toate erau de la Rotonde, şi evident că Père Libion şi-a dat seama. Imediat s-a ridicat şi a plecat, iar Modigliani şi-a muştruluit prietenii că îl chemaseră. „Şi eu îl iubesc, ca şi

voi”, le-a spus el, „dar nu l-am invitat din cauza tuturor vaselor pe care le-am luat de la el.” Toată lumea a tăcut, când uşa s-a deschis dintr-odată şi a intrat Père Libion, cu braţele pline de sticle. „Doar vinul nu era de la mine”, le-a spus el, „aşa că m-am dus să-l aduc. Acum hai la masă, mi-e o foame de lup.”[9]

Victor Libion era pentru Montparnasse ceea ce Frédé Gérard, de la Le lapin agile, fusese pentru Montmartre şi mai mult, dar mai existau şi alte personaje îndrăgite. Printre ele se număra Rosalie Tobia, proprietara de la Chez Rosalie, de pe rue Campagne-Première. Rosalie era un model italian care îmbătrânise prea mult ca să mai pozeze goală, aşa că şi-a deschis o *crémerie,* unde să-i hrănească pe artiştii „ei”. Kiki se ducea acolo să comande supă, ceea ce uneori îi atrăgea o privire dezgustată, pentru că avea neobrăzarea să nu comande decât un castron de şase centime. în alte dăţi, „Rozalie aproape că izbucnea în plâns şi mă hrănea pe gratis”. Modigliani era clientul preferat al Rosaliei, însă ei doi se certau adesea – aruncându-şi insulte în

italiană, spărgând farfurii şi sfâşiind desenele de pe pereţi. Se potoleau repede, se îmbrăţişau şi Modigliani desena ceva nou ca să atârne pe pereţi[10].

<—>

Moartea lui Modigliani, la începutul anului 1920, a lăsat un gol în Montparnasse, unde devenise o legendă. Tot o legendă era şi Victor Libion, dar una gata de pensionare: în 1920, Libion şi-a vândut iubita cafenea, care a continuat să funcţioneze fără el.

Kiki încă trăia de pe o zi pe alta, dar poza pentru diverşi artişti din Montparnasse când l-a întâlnit pe pictorul Moïse Kisling, care i-a făcut un contract de trei luni. Nu erau mulţi bani, dar era oricum mai mult decât primise vreodată. Mai mult, Kisling îi plăcea, chiar dacă era „cam aspru”. Când s-au întâlnit prima oară, Kiki l-a auzit întrebându-l pe director: „Cine e târfa cea nouă?” Asta nu i-a picat bine. „Nu îmi place aşa ceva”, îşi aduce aminte Kiki că s-a gândit în acel moment. Dar nu a spus nimic despre asta, pentru că a continuat să-i fie puţin frică de el până când au început să lucreze împreună. Apoi relaţia lor s-a schimbat. „Ţipă cu o voce subţire ca să mă facă să râd”, îşi amintea, „sau face tot felul de zgomote ciudate şi încercăm să vedem cine poate să îl întreacă pe celălalt.” Deşi Kisling devenise faimos, nu era deloc cu nasul pe sus. „îi şterpelesc săpunul şi pasta de dinţi”, scrie ea, „iar el nu spune un cuvânt. E cel mai straşnic tip din lume!”[11] Tot ea afirmă că şi alţii erau de aceeaşi părere: Kisling erau

unul dintre oamenii cei mai îndrăgiţi din Montparnasse şi studioul lui era un loc de întâlnire foarte popular, c-—*y*

Curând după întoarcerea sa în Franţa, Milhaud – „bântuit de amintirile mele despre Brazilia" – a compus o fantezie muzicală în care melodii populare braziliene alternau cu o temă de rondo, bucată pe care a intitulat-o *Le Bœuf sur le toit* („Boul pe acoperiş")[12]. Milhaud o considera o simplă compoziţie muzicală – asta până când Jean Cocteau s-a gândit să îi dea o întrebuinţare mai bună.

Mereu în căutarea noului şi a scandalosului, Cocteau şi-a însuşit libretul lui Milhaud pentru *Le Bœuf sur le toit* şi l-a transformat într-un balet-pantomimă de factură suprarealistă, cu acelaşi titlu, intenţionând să îl facă la fel de epatant ca *Parade.* „Cocteau este un geniu al improvizaţiei", va recunoaşte Milhaud mai târziu, probabil cuprins de remuşcări. Cocteau a schimbat cadrul, Rio devenind un bar american din timpul prohibiţiei. La premiera acestei creaţii excentrice (în februarie

1920)[13], mulţi spectatori şi critici au rămas perplecşi şi au tratat-o ca pe o glumă. La urma urmei, ce se poate spune despre un balet care culminează cu un barman care decapitează un poliţist folosind un evantai imens, după care o femeie roşcată dansează cu capul poliţistului şi sfârşeşte prin a sta în mâini?

Milhaud s-a implicat cu stoicism în proiect, dar, spre consternarea sa, publicul şi criticii au părut să uite după aceea că el era un compozitor serios şi toată lumea „a conchis că eram un bufon". Asta a fost cu atât mai supărător cu cât „uram comedia. .. şi nu dorisem decât să compun o piesă de divertisment, veselă şi lipsită de pretenţii, în amintirea ritmurilor braziliene care îmi înflăcăraseră imaginaţia"[14]. Asta, bineînţeles, înainte ca Jean Cocteau să preia frâiele.

S-a întâmplat ca musicalul lui Milhaud, *Le Bœuf sur le toit,* să capete în scurt timp un alt tiz – unul care va deveni şi mai faimos. Totul a început cu o problemă: cinele pe care Milhaud le dădea în fiecare sâmbătă seara în apartamentul său deveniseră prea faimoase şi reuneau acum prea mulţi oameni ca să mai poată fi ţinute în sufragerie. Soluţia a venit dintr-o sursă neaşteptată. Milhaud povesteşte că l-a căutat pe Jean Wiéner, un vechi prieten de la Conservator, pe care Milhaud nu-l mai văzuse de la război. Viaţa nu fusese prea blândă cu Wiéner, a notat Milhaud, adăugând că acest pianist talentat cânta acum într-un mic club de noapte de pe malul drept al Senei, pe rue Duphot, numit Bar Gaya.

Wiéner a fost cel care a sugerat ca grupul lui Milhaud să-şi mute întâlnirile de sâmbătă seară la Gaya. Noul decor a devenit în scurt timp un succes şi oricine însemna ceva în lumea artistică trebuia să descindă din când în când la Gaya ca să-l audă pe Wiéner cântându-şi genialul şi mai ales originalul cocktail muzical, de la jazz la Bach. Atent la grămada de invitaţi mereu în creştere, care acum includea celebrităţi precum Picasso, Diaghilev, Ravel, Satie, Anna de Noailles, Maurice Chevalier şi Arthur Rubinstein, proprietarul barului Gaya s-a hotărât să se mute într-un loc mai mare şi mai atractiv, în apropiere, pe rue Boissy-d'Anglas. Dar ce nume să pună noului local? într-o sclipire de geniu, omul le-a cerut lui Cocteau şi lui Milhaud să-i permită să folosească numele Le Bœuf sur le toit.

Aşa s-a născut legendarul Le Bœuf sur le toit (barul). Jean Hugo spunea: Le Bœuf, cu râsetele şi lacrimile sale, a devenit „răscrucea unde se întâlneau destine, leagănul poveştilor de dragoste, cuibul discordiilor, buricul Parisului”[15].

în timp ce Groupe des six şi colegii lor chefuiau la Gaya şi la Le Bœuf sur le toit, o mişcare de outsideri cu deliberare punea la cale o serie de farse şi de bombe rău mirositoare (la propriu şi la figurat) cu care să arunce în elita culturală. Apărând în mijlocul tumultuosului Paris postbelic, dada era o mişcare extremistă născută din crunta dezamăgire provocată de război. Debutase în 1916 la Zürich, sub conducerea lui Tristan Tzara, născut în România – deşi pictorul avangardist franco-cuba- nez Francis Picabia şi pictorul avangardist francez Marcel Duchamp (care în 1913 şocase participanţii la Armory Show, New York, cu pictura sa *Nu descendant un éscalier* – „Nud coborând o scară”), urmaseră cam aceeaşi traiectorie la New York. Creatorii dadaismului au decretat că „dada” nu însemna nimic şi că nu aveau nicio intenţie să-l facă să însemne ceva. în practică, o expresie extremă a dezamăgirii provocate de lume şi de viaţă, dadaismul celebra negativismul, distrugerea şi absurdul, la care adepţii curentului recurgeau în mod ostentativ în manifeste incoerente, întâlniri şi evenimente golite de sens.

în ianuarie 1920, Tzara a ajuns la Paris. Până în acest moment, André Breton, Philippe Soupault şi Louis Aragon se întâlniseră în mod regulat într-o cafenea în Passage de F Opéra, departe de Montmartre şi de Montparnasse, cartiere la care se uitau, de altfel, cu dispreţ. Toţi trecuseră prin grozăviile războiului – Breton, student în primul an la medicină,

servise într-un centru psihiatric lângă front; Aragon, şi el student la medicină, primise la Croix de guerre pentru faptele din timpul războiului; iar Soupault fusese rănit în luptă. Cei care li s-au alăturat, inclusiv Paul Eluard şi Pierre Drieu La Rochelle, suferiseră şi ei traumele războiului – Eluard fusese gazat, iar Drieu fusese rănit de trei ori, motiv pentru care şi el primise la Croix de guerre. La sfârşitul războiului, ei şi alţi colegi împărtăşeau o antipatie comună faţă de tot ceea ce credeau că înăbuşă spiritul, inclusiv aproape orice aspect al guvernării şi societăţii de atunci, mai ales moralitatea burgheză şi regulile şi convenţiile din artă şi cultură.

în 1919, Breton, Aragon şi Soupault au fondat revista radicală *Littérature,* care lupta împotriva lumii postbelice, mai ales a curentelor ei literare. Chiar înainte de sosirea lui Tzara, grupul adunat în jurul revistei *Littérature* ştia de existenţa lui şi de dadaism şi cerea schimbare prin anarhie, haos şi distrugere. Nici măcar limbajul nu era imun la un asemenea atac. Chiar de la început, Breton şi colegii săi au iniţiat o

serie de experimente privind scrisul automatic, pe care Breton l-a definit mai târziu ca fiind „o dictare a gândului, eliberat de orice influenţă exercitată de raţiune şi lipsit de toate limitările morale sau estetice”[16].

Sosirea lui Tzara la Paris, la începutul anului 1920, însoţit de Francis Picabia, a declanşat scântei între membrii grupului adunat în jurul lui Breton. în scurt timp, ei au închiriat o sală, unde, printre alte acte absurde şi protestatare, Tzara a citit un discurs de Léon Daudet, pe care Aragon şi Breton l-au acoperit imediat cu pocnitori şi clopoţei. Au urmat şi alte asemenea evenimente în care, ca să cităm un spectator, „o duzină de bărbaţi deziluzionaţi (şi cu siguranţă existau multe motive care să spulbere iluziile oricui) veneau în faţa scenei şi mormăiau: «Fără artă, fără literatură, fără politică, fără republică, fără regalişti, fără filosofi, fără nimic – Dada, Dada, Dada»„[17].

Erik Satie se poate să fi fost, aşa cum îl numea un biograf, „dadaist înnăscut”[18], dar Jean Cocteau se înţelegea bine cu el (cel puţin pentru încă câţiva ani)[19], deşi acelaşi Cocteau nu reuşise niciodată să se înţeleagă cu Breton. Breton, care era stânjenit de originea sa modestă, de la ţară, rămânând un antisocial, se pare că găsea de nesuportat eleganţa, spiritul şi uşurinţa lui Cocteau de a se purta în societate. în consecinţă, nu era loc în dadaism pentru Cocteau – cel puţin atâta vreme cât Breton avea ceva de spus în privinţa asta. într-adevăr, el s-a scuzat mai târziu, spunând că numele lui Cocteau „nu trebuia să fie scris niciodată de stiloul meu”[20].

în schimb Cocteau îl simpatiza pe Picabia, ale cărui bogăţii, femei şi maşini (Picabia avea un număr impresionant de maşini, toate scumpe) adăugau un anume şarm talentului şi flerului său de netăgăduit. Avându-l alături pe Picabia, Cocteau a încercat pentru un timp să participe la evenimentele bizare şi adesea distrugătoare ale dadaismului. în fond, se voia asociat cu vârfurile avangardei, iar dadaismul era cea mai excentrică mişcare din acea perioadă. Dar s-au adunat prea multe episoade neplăcute şi, în sfârşit, Cocteau şi-a anunţat despărţirea de dadaism – o mişcare primită de cei rămaşi pe baricade cu sarcasm şi dispreţ. La scurt timp după aceea, în timpul unei manifestaţii dada, Philippe Soupault a înfipt un pumnal într-un balon mare pe care erau scrise iniţialele numelui „Jean Cocteau".

Cocteau şi Picabia au redevenit prieteni în momentul când Picabia însuşi a rupt-o cu dadaiştii, în 1921. Breton însă nu l-a putut suporta pe Cocteau nici mai târziu, când s-a despărţit şi el de Tzara şi a fondat suprarealismul. Iată ce spunea unul dintre

prietenii lui Picabia: „Cum poţi să-l crezi pe [Erik] Satie când zice că Breton şi Cocteau s-au împăcat? Mai repede o să îngheţe iadul"[21].

c—y

Şi pe Igor Stravinski reuşise Cocteau să-l înfurie. în cartea sa din 1918, *Le Coq et l'arlequin,* Cocteau preamărise muzica lui Satie şi îl desconsiderase pe Stravinski – „o caracatiţă de care trebuie să fugi, altfel are să te mănânce". Deşi Cocteau recunoscuse că *Ritualul primăverii* era „o capodoperă", nu s-a putut abţine să nu adauge că „găsesc în atmosfera care înconjoară prestaţia o complicitate religioasă printre adepţi, acel hipnotism al Bayreuthului"[22] – o aluzie la Wagner şi la mentalitatea de turmă care nu se poate să nu-l fi deranjat pe Stravinski.

însă Stravinski avea probleme mult mai importante decât Jean Cocteau. Venitul său scăzuse vertiginos din cauza războiului şi a Revoluţiei Ruse, în timp ce responsabilităţile familiale crescuseră. Trebuia acum să întreţină o turmă de rude prin alianţă, ruşi săraciţi de revoluţie, pe lângă soţia lui, bolnavă, şi cei patru copii. Problemele financiare ale lui Diaghilev cu Ballets russes, din timpul războiului, însemnau că Stravinski nu avea ce ajutor să aştepte de acolo. în 1919, cu excepţia unui singur spectacol, *L'Histoire du soldat* („Povestea soldatului"), Stravinski nu se mai bucurase de o premieră majoră de dinainte de război.

În mod ciudat, Stravinski a primit ajutorul de care avea atâta nevoie atât în urma reafirmării lui Diaghilev pe scena artistică, imediat după război, cât şi graţie sprijinului oferit de Coco Chanel. Diaghilev apelase iniţial la Manuel de Falia, să facă un aranjament după muzica unui compozitor italian din secolul al XVIII-lea, Giovanni Battista Pergolesi, pentru un balet inspirat din *commedia dell'arte* despre personajul Pulcinella. însă de Falia era ocupat, astfel că Diaghilev, în pofida unei istorii de certuri din cauza banilor cu concetăţeanul lui rus, i-a vorbit despre proiect lui Stravinski. Deşi avea nevoie disperată de bani, Stravinski nu s-a grăbit să accepte – muzica pe care o alesese Diaghilev nu prea-i plăcea („M-am gândit că trebuie să fie nebun”). Mai mult, nu era obişnuit să fie angajat ca să lucreze la proiectele altor oameni, încă şi mai puţin la un „proiect din pripă”, cum s-a exprimat el. Şi totuşi, imediat ce s-a uitat la muzica lui Pergolesi, „s-a îndrăgostit”[23].

Faimosul parteneriat Diaghilev-Stravinski era din nou activ şi, ca dovadă, la în-ceputul lui 1920, Diaghilev le-a prezentat parizienilor o versiune de balet a operei lu

Stravinski din 1914, *Cântecul privighetorii,* pentru care Henri Matisse a proiectat costumele şi decorurile, iar Paul Poiret a fost adus în ultima clipă ca să lucreze cu Matisse la costumele mai dificile. Matisse fusese un participant destul de reţinut la această întreprindere, dar Diaghilev era foarte persuasiv. Diaghilev era „şarmant şi înnebunitor în acelaşi timp”, i-a spus Matisse soţiei. „E un adevărat şarpe, îţi scapă printre degete, la final contează doar el şi afacerile lui.”[24] Picasso, pe de altă parte, a fost deranjat de colaborarea lui Stravinski cu Matisse: „Matisse! Cine-i ăla Matisse?”, a întrebat el. „Un balcon cu un ghiveci de flori mare şi roşu, care cade peste el.”[25]

Din păcate, *Cântecul privighetorii* nu a fost bine primit, în mare parte din cauza coregrafiei lui Massine. Dar premiera cu *Pulcinella,* din mai 1920, cu o coregrafie de Massine şi decoruri şi costume de Picasso, a fost un mare succes, exact aşa cum îşi doriseră Diaghilev şi Stravinski. Invitaţii erau deci într-o stare de euforie, atunci când s-au îndreptat către suburbii pentru petrecerea de după spectacol – o petrecere memorabilă, extravagantă, organizată de prinţul Firouz al Persiei. Conform pictorului (strănepot al lui Victor Hugo) Jean Hugo, care petrecea adesea cu personalităţile invitate, aceasta s-a ţinut într-un loc fascinant prin reputaţia proastă pe care o avea, o sală de dans de la periferie, deţinută de un fost puşcăriaş, prieten cu Cocteau. Petrecăreţii, inclusiv cei doi Picasso, cuplul Sert, Cocteau şi tânărul Radiguet (care va imortaliza petrecerea în *Le Bal du comte d'Orgel),* Lucien Daudet, Poulenc, Aurie, familia Hugo (Jean şi Valentine) şi, bineînţeles, Diaghilev, Massine şi Stravinski, au sosit într-o caravană de automobile, ghidate de servitori plătiţi să ţină lanterne. Prinţul Firouz, după Hugo, era „o gazdă magnifică”, care „le-a dat de băut oaspeţilor cantităţi impresionante de şampanie”[26]. Deloc surprinzător, petrecerea a luat-o puţin razna când Stravinski, foarte beat, s-a cocoţat pe balconul care înconjura enormul ring de dans şi a început să arunce cu perne şi câlţi de prin camerele vecine în oaspeţii de la parter. Aşa a început o bătaie cu perne care a durat până la trei dimineaţa.

Treaz, Stravinski era mulţumit şi de cum îi ieşise *Pulcinella,* nu doar de cât de bine fusese primită. „E un nou tip de muzică”, i-a spus el unui jurnalist, „o muzică simplă, cu o concepţie orchestrală diferită de alte opere ale mele.”[27] „Prin *Pulcinella* am descoperit trecutul”, a scris el mai târziu, „epifania care a făcut posibilă toată munca mea de mai târziu.”[28] A marcat, de fapt, începutul perioadei neoclasice a lui Stravinski.

«---

Despre rolul pe care l-a jucat Coco Chanel în povestea lui Stravinski, două lucruri sunt cunoscute: Chanel a finanţat producerea

Ritualului primăverii din decembrie 1920 şi le-a oferit o casă lui Stravinski şi familiei sale extinse, atunci când au venit la Paris din Elveţia. Dincolo de asta sunt doar zvonuri, supoziţii şi informaţiile vagi oferite de Chanel.

Elveţia oferise clanului Stravinski adăpost în timpul războiului, dar în 1920, după succesul cu *Pulcinella,* Stravinski şi-a mutat familia în Bretania pe timpul verii, sperând să poată găsi găzduire pentru toată lumea până în toamnă. Pe Chanel o cunoscuse la începutul acelui an, probabil prin Misia şi Diaghilev, în timpul repetiţiilor pentru *Pulcinella.* Chanel tocmai se mutase în vila ei spaţioasă din afara Parisului, la Garches, şi, auzind de problema lui Stravinski, s-a oferit să o împartă cu el şi familia lui până când aveau să-şi găsească un loc al lor.

Noul ei iubit, marele duce Dmitri Pavlovici, se poate să fi apărut în peisaj începând cu septembrie, cam în momentul când Stravinski îşi aducea familia în vila lui Chanel. Sau, conform unei alte relatări (făcute de către colaboratorul apropiat al lui Stravinski, Robert Craft, prin a doua soţie a lui Stravinski), legătura lui Chanel cu Dmitri Pavlovici nu a început mai devreme de începutul lui 1921. Asta ar fi lăsat destul loc pentru o aventură cu Stravinski, dacă într-adevăr aşa au stat lucrurile, după cum însăşi Chanel i-a confirmat bunului ei prieten Paul Morand, mult timp după evenimente[29].

Conform lui Chanel, la momentul respectiv, „singurul bărbat de care eram atrasă [din domeniul artistic] era Picasso, dar el nu era disponibil". Stravinski însă o curta. Când Chanel i-a atras atenţia că este însurat, el a replicat că nevasta sa ştia deja despre iubirea lui pentru Chanel. „Cui altcuiva, dacă nu ei", a întrebat el, „i-aş putea împărtăşi ceva atât de important?"[30] (în memoriile sale, Stravinski nu a spus decât că Chanel era „o foarte apropiată prietenă la momentul respectiv, precum şi unul dintre cei mai generoşi suporteri ai lui Diaghilev, iar ea a asigurat punerea în scenă a *Ritualului primăverii* din decembrie 1920, de la Théâtre des Champs-Elysées")[31].

Povestea, aşa cum a relatat-o Chanel, este vagă şi cu greu poate fi considerată o poveste – mai puţin amănuntul încheierii abrupte a acestei aventuri, dacă într-adevăr a existat una – încheiere provocată, spune Chanel, de amestecul Misiei. Stravinski s-a

dus cu Ballets russes în Spania, lăsând-o pe Chanel singură. Atunci a apărut marele duce Dmitri. Misia i-a trimis lui Stravinski o telegramă, ceva despre cum Chanel îi preferă pe marii duci artiştilor, iar Stravinski a explodat. Diaghilev i-a trimis atunci o telegramă lui Chanel: „Nu veni, vrea să te omoare"[32].

Şi asta a fost tot. Cu excepţia faptului că, în timpul acelor luni când Diaghilev era în toiul pregătirilor pentru *Ritualul primăverii,* din decembrie

1920, cu o nouă coregrafie de Massine, acesta agoniza, împreună cu Misia, din cauza obişnuitei lipse de fonduri. Chanel, care o însoţea adesea pe Misia, a auzit aceste lamentări şi, drept urmare, a venit la Diaghilev cu un cec substanţial[33]. Unica ei condiţie a fost să nu afle nimeni – ceea ce bineînţeles că Diaghilev a ignorat. Fusese vorba, oare, de dorinţa onestă de ajuta a lui Chanel sau de o mişcare calculată, care să-i faciliteze accesul la lumea artistică pariziană? Chanel a pretins că prima variantă era cea corectă, în timp ce Misia suspecta că a doua ar fi cea reală. Cu Misia acum în alertă, hotărâtă să-şi apere statutul de regină a patronajului artistic, cel puţin în ceea ce-i privea pe Stravinski şi Ballets russes, se constituiau deja premisele unei competiţii acerbe între Misia şi Chanel, care aveau să devină cele mai apropiate şi mai letale prietene.

r—>

Punerea în scenă din decembrie 1920 a *Ritualului primăverii* a fost un succes răsunător, iar ca rezultat, muzica lui Stravinski a început să fie considerată deja clasică. Din nefericire, coregraful acestei repuneri în scenă, Leonide Massine, a rămas la scurt timp fără slujbă, căci comisese un păcat de neiertat (în ochii lui Diaghilev) – se îndrăgostise de o tânără balerină, cu care s-a şi căsătorit până la urmă. Cum fusese părăsit pentru o femeie, mai întâi de Nijinski, apoi de Massine, Diaghilev a suferit o cădere nervoasă. Nu l-a ajutat să-şi revină decât descoperirea unui alt iubit, tânărul şi chipeşul Boris Kochno – tânăr prezentat de Serghei Sudeikin, soţul bisexual al Verei de Bosset, care va deveni nu după mult timp amanta lui Stravinski.

între timp, aventura tumultuoasă a lui Chanel cu marele duce Dmitri, încântătorul, dar scăpătatul exilat rus, a fost scurtă, însă, după relatarea ei, captivantă. Conform unei poveşti care nu a putut fi dovedită, dar care persistă, cei doi s-au cunoscut prin iubita de atunci a lui Dmitri, prietenă cu Chanel, care i-ar fi spus: „Poţi să-l iei, dacă vrei. E cam scump pentru mine”. Chanel a fost interesată, dar nu pentru mult

92

timp. Mai târziu îşi va aminti că „toţi marii duci erau la fel – arătau toţi minunat, dar nu era nimic în spate... Erau înalţi, chipeşi şi splendizi, dar dincolo de asta – nimic: doar vodcă şi vid”[34].

Chanel era orice, mai puţin vodcă şi vid. Deja în 1920 cutremurase din temelii moda pentru femei, măturând vechiul şi punând în loc o înfăţişare tinerească, potrivită oricărui moment al zilei, care arbora fuste împletite scurte, talii joase şi tivuri ridicate – şocant! – la 20 de centimetri deasupra pământului – şi acum plănuia să se avânte şi în industria

parfumurilor. François Coty o precedase, desigur, la fel ca şi parfumieri vechi precum Guerlain şi Houbigant. Paul Poiret chiar introdusese conceptul de *couturier* care îşi manufactura şi vindea propriile esenţe. Dar Poiret îşi botezase parfumurile *Les parfums de Rosine*, după numele fiicei sale, nu după el sau după firma lui. Chanel avea să facă lucrurile diferit, folosindu-şi numele propriu şi găsind o esenţă (Chanel No 5) şi o sticluţă (simplă, pătrată) care să fie atrăgătoare pentru femeia modernă.

Ernest Beaux, de la faimosul centru francez de parfumuri de la Grasse, a devenit parfiimierul lui Chanel şi ghidul ei prin lumea aceasta exotică, deşi Chanel va pretinde mai târziu că a inventat ea însăşi No 5. Cel mai probabil, ea a testat mostrele fabricate de Beaux şi a ales ce îi plăcea şi ce nu. Ca şi François Coty înaintea lui, Beaux amestecase relativ nou-descoperitele aldehide sintetice cu un amestec complex de ingrediente naturale, în acest caz, un amestec care scotea în evidenţă iasomia. Alegerea lui Chanel era uşoară, curată şi florală, fără să fie dulceagă – o esenţă perfectă pentru o femeie modernă. Lui Chanel i-a plăcut la nebunie şi a luat mostre pe care le-a pulverizat în magazinele ei, stârnind interesul clienţilor şi pregătind astfel desfacerea produsului în magazinele mari (în faimoasele Galerii Lafayette din Paris) şi în micile magazine proprii. Cât despre numele noului ei parfum, există multe poveşti, dar Beaux ne-a oferit-o pe cea mai simplă – era a cincea mostră din seria de esenţe pe care i le-a prezentat lui
Chanel. Lui Chanel i s-a părut că e un număr cu noroc şi a păstrat numele.
<—>

în timp ce Chanel mergea cu paşi siguri spre dobândirea faimei şi averii, Cole Porter avea avere – pe a lui şi pe a nevestei lui – în buzunare, dar faima încă îl ocolea. Spre descurajarea lui, nu ştia încotro s-o apuce. După luna de miere, el şi Linda s-au93
întors la Paris, unde au trăit mai întâi în casa ei, lângă Champs-Elysées, apoi s-au mutat la legendara adresă de pe rue Monsieur numărul 13, al şaptelea arondisment, care a devenit centrul unor petreceri somptuoase. Reputaţia aceasta era, poate, uşor de prezis; Cole Porter se pricepuse întotdeauna la asemenea petreceri, al căror star devenea imediat, cu eleganţă. Mai surprinzătoare a fost înscrierea lui la Schola Can- torum a lui Vincent d'Indy, o şcoală de muzică foarte conservatoare, pentru doi ani de studiu intens al armoniei, al tehnicii contrapunctului şi al orchestraţiei.

în 1905, Erik Satie îşi surprinsese prietenii abordând acelaşi curriculum intensiv, iar decizia lui Cole Porter fusese la fel de uimitoare. însă cu o carieră în comedie muzicală care nu părea să ducă nicăieri, Linda l-a încurajat să se gândească să compună simfonii şi muzică serioasă. D' Indy era un tradiţionalist, atât din punct de vedere politic, cât şi muzical, dar era remarcabil de deschis când era vorba să susţină munca unor compozitori contemporani, precum Ravel, Debussy şi Satie, chiar dacă lui nu îi plăceau compoziţiile lor. Astfel şi-a găsit Cole Porter loc la Schola Cantorum.

în timpul petrecut acolo, el a orchestrat cu succes părţi din prima şi a doua sonată pentru pian a lui Schumann, dar a renunţat la curs odată ce şi-a dat seama că tot ceea ce învăţa interfera cu propriul simţ al ritmului. Schumann va rămâne întotdeauna un favorit al său, iar lucrurile pe care le-a învăţat la Schola se poate să fi contribuit la extraordinara măiestrie pe care o va demonstra în carieră. Totuşi Cole Porter, care excela în organizarea petrecerilor, nu ştia în continuare încotro s-o apuce.
oo

Cam în acelaşi timp cu Cole Porter, şi Maurice Ravel se lupta cu demonii săi interiori – în cazul lui, pierderea creativităţii. Starea de sănătate a lui Ravel s-a îmbunătăţit treptat, dar moralul lui era la pământ. Deprimat şi neputând să compună, a plecat din Paris în iarna 1919-1920 în casa izolată a unui prieten de la ţară, unde a lucrat la câteva mici compoziţii până când impulsurile creative au dat semne de renaştere. Apoi a abordat un proiect abandonat cu mult timp în urmă, un vals grandios la care se gândise, cu mult înainte de război, ca la un omagiu pentru Johann Strauss. Numele lui original a fost *Vienne* sau *Vienna* şi Ravel i-a scris prietenului său, criticul de muzică Jean Marnold: „Tu cunoşti profunda mea simpatie pentru aceste ritmuri şi faptul că apreciez acea *joie de vivre* pe care dansul o exprimă”[35]. Până să termine *Vienne,* la începutul anului 1920, compoziţia căpătase numele de *La Valse,* o compoziţie postbelică

distinctă, cu tonuri mult mai întunecate. în loc să exprime *lajoie de vivre* a dansului, evoca amintirile unei lumi care dispărea, într-un ritm ieşit de sub control.

Diaghilev era interesat de *La Valse* pentru următoarea stagiune şi a cerut să-l asculte. în pofida dezamăgirii lui Ravel, provocate de premiera antebelică lipsită de succes a lui *Daphnis et Chloe,* cu Ballets russes[36], el era gata să se aventureze într-o nouă întreprindere cu Diaghilev. în primăvara aceea, a organizat o audiţie în întregime a compoziţiei sale (cu Marcelle Meyer) acasă la Misia Sert. Erau acolo Diaghilev, Mas- sine (încă lucra la Ballets russes), un foarte tânăr Poulenc şi Stravinski. Conform lui Poulenc, Diaghilev nu a fost prea entuziasmat de bucată. „Este o capodoperă”, a spus el într-un final, „dar nu e un balet. E un portret al unui balet. Este o pictură a unui balet.”[37] Poulenc nu a putut să nu vadă că Ravel era devastat, deşi nu a emis niciun protest. în schimb, şi-a adunat în tăcere partiturile şi a plecat. încă şi mai uimitor pentru Poulenc a fost că Stravinski – cândva prieten al lui Ravel – nu a scos niciun cuvânt[38].

Acest incident a marcat sfârşitul oricărei colaborări între Ravel şi Diaghilev – la fel şi între Ravel şi Stravinski[39], deşi Ravel a rămas bun prieten cu Misia şi chiar i-a dedicat *La Valse*. La urma urmei, nu uitase cum Misia îi înţelesese angoasa după scandalosul eşec de a câştiga Prix de Rome, în 1905, şi îl invitase pentru o croazieră pe iahtul ei, vara, pentru recuperare[40].

E foarte posibil ca amintirile lui Ravel despre nefericita afacere cu Prix de Rome să-l fi făcut să refuze, la începutul anilor 1920, Legiunea de onoare, oferită de anumite persoane din cercurile care îl desconsideraseră la începutul carierei. Refuzul lui a însemnat un nou scandal, căci nimeni nu refuza vreodată Legiunea de onoare. Dar Ravel, deşi un om blând, era de neînduplecat. „Ai observat”, l-a întrebat el pe bunul său prieten Roland-Manuel, că „legionarii” se aseamănă cu dependenţii de morfină, care folosesc orice mijloace, chiar mincinoase, ca să îi facă pe alţii să le împărtăşească pasiunea – poate ca s-o legitimeze, în propriii ochi?”[41]

Fratele lui Ravel, Edouard, a anunţat presa, diplomatic, că Ravel refuzase decoraţia din principiu, opunându-se oricăror onoruri oficiale. însă, în pofida acestei omisiuni, Ravel va accepta, mai apoi, multe onoruri – mai puţin pe aceasta.

oo

Charles Jeanneret era tulburat. Voia neapărat să devină pictor, dar, deşi nu avea titluri oficiale, devenise arhitect, sperând să câştige îndeajuns cât să fie liber să picteze.

Proiectase clădiri din adolescenţă, inclusiv o casă luxoasă pentru părinţii lui, pe care (şi ar fi trebuit să-şi dea seama de asta şi el, şi ei) nu şi-o puteau permite. Călătorise prin Europa, lucrase la Berlin (unde îl întâlnise pe faimosul Mies van der Rohe) şi îşi petrecuse anii de formare la Paris, lucrând pentru Auguste Perret, pionier în folosirea betonului armat şi arhitect al Théâtre des Champs-Elysées din Paris (şi, ca şi Jeanneret, arhitect practicant fără titlu oficial). în proces, Jeanneret îşi pusese la punct o estetică, una puternic influenţată de „arhitectura pură şi bună” a mănăstirilor de pe îndepărtatul Munte Athos, precum şi a mănăstirii Certosa di Val d'Ema, în apropiere de Florenţa, Toscana, pe care a descris-o ca pe un „paradis terestru”, unul care combina în mod eficient spaţiile de trai comun şi cele individuale, oferind acces la grădini şi la natură[42]. Ca răspuns la distrugerea provocată de Primul Război Mondial, el a venit şi cu o inovaţie majoră, pe care o numea sistemul Dom-Ino, o formă de casă modulară bazată pe elemente standardizate, cu cost scăzut, care puteau fi asamblate repede şi ieftin.

Jeanneret se aşteptase ca până în acest moment să se fi eliberat de constrângerile practice şi să poată face ce dorea, adică să picteze, însă acum, la 35 de ani, se regăsea în aceeaşi situaţie. Desenul său pentru un proiect comercial major, un abator gândit ca să se preteze metodei Taylor, de eficienţă în organizarea muncii, a pierdut în faţa unui plan cu un cost mai ridicat. Părinţii lui au fost obligaţi să vândă casa pe care le-o proiectase el, în pierdere, ceea ce le-a afectat economiile. El însuşi deschisese o fabrică de cărămizi, care iniţial s-au vândut bine, dar care, la sfârşitul anului 1920, nu mai rentau. Avea viziune şi personalitate, dar încotro se îndrepta?

Căutând o cale de canalizare a energiilor sale creative, Jeanneret începuse să lucreze la o carte, *Spre o nouă arhitectură,* care va deveni o operă clasică în timp, dar deja munca sa fusese infirmată de un critic, care se îngrozise la vederea propunerii lui Jeanneret de a construi structuri de beton cu acoperişuri plate. La care Jeanneret i-a răspuns – replică azi celebră – că satul propus de el ar fi „frumos ca o maşină”. A explicat mai târziu că voise să spună, prin asta, „o maşină pentru trăit”, adăugând: „Oare nu e scopul unei case să facă viaţa uşoară şi confortabilă?”[43] Dar îşi va petrece mare parte din cariera sa profesională explicând acest lucru celor incapabili să înţeleagă proiectul său tacit, precum şi intenţia lui de a încuraja, mai degrabă decât de a înăbuşi, o existenţă bogată şi semnificativă.

în pofida acestor mici piedici, anul 1920 va deveni un an important în viaţa lui Jeanneret. în toamna aceea, el şi Ozenfant şi-au publicat prima

revistă, *L'Esprit nouveau,* în colaborare cu poetul avangardist Paul Dermée. Scopul lor era să promoveze „echilibrul artistic şi ordinea matematică”, ca un mijloc de obţinere a satisfacţiei umane, şi au preamărit frumuseţea şi perenitatea „cuburilor, conurilor, sferelor, cilindrilor şi piramidelor”[44].

Acesta a fost momentul în care, alegându-şi un pseudonim pentru noua publicaţie, Charles Jeanneret a venit cu ideea numelui de Le Corbusier. El povesteşte că era un derivat de la numele unui strămoş, un anume Monsieur Lecorbesier, care fusese unul dintre puţinii membri ai familiei Jeanneret cu adevărat prosperi şi plini de succes. Se poate ca lui Jeanneret să îi fi plăcut pur şi simplu sonoritatea numelui şi asocierea cu *le corbeau* („corbul”), amintind de profilul său coroiat. Sau, poate, îi sugera verbul *courber* („a îndoi”) şi ideea de a-i face pe alţii să „îndoaie” în faţa voinţei lui[45]. Oricare ar fi fost sursa numelui, el i-a dat lui Jeanneret posibilitatea de a se reinventa. (Poetul Biaise Cendrars, născut doar cu o lună înaintea lui Jeanneret, în acelaşi loc, La Chaux-de-Fonds, şi-a schimbat şi el numele, din Frédéric Sauser. Cei doi vor rămâne prieteni peste ani.)

în acelaşi an, tânărul văr de-al doilea al lui Le Corbusier, Pierre Jeanneret, a revenit în viaţa sa, descinzând la Paris, încărcat cu premii şi laude de la şcoala sa din Geneva, ca să studieze arhitectura la École des beaux-arts.

Iniţial, Le Corbusier s-a arătat uşor dispreţuitor faţă de acest tânăr, dar nu i-a luat mult să îi vadă abilităţile şi potenţialul. Nu va dura mult şi îl va face pe Pierre Jeanneret partenerul său.

<—y

Mai soseau şi alţii la Paris, inclusiv poetul american Ezra Pound, care l-a convins şi pe James Joyce să se mute în Oraşul luminilor. Originar din Dublin, Joyce dusese o viaţă de nomad, pendulând între Dublin şi Paris, ducându-se apoi la Trieste şi la Zürich, şi din nou la Paris. Peste tot a trăit în sărăcie, însoţit de partenera sa, Nora Bar- nacle, pe care a refuzat să o ia în căsătorie – căci respingea convenţiile căsătoriei, ale bisericii şi ale unui acasă unic. Doi copii s-au născut în această existenţă de vagabonzi.

Joyce îi atrăsese atenţia lui Pound înainte de război, când acesta din urmă locuia la Londra. Pound cunoştea cam pe toată lumea care însemna ceva în universul lui şi sprijinise cu generozitate nume ca Robert Frost, D.H. Lawrence şi T.S. Eliot. Pound97
chiar va revizui volumul lui Eliot *The Waste Land* („Ţara pierdută”). Când Pound, căutând „chestii clar moderne”, i-a cerut lui Joyce material, Joyce i-a trimis primul capitol din A *Portrait of the Artist as a YoungMan* („Portret al artistului la tinereţe”). Pound a fost cucerit – „Se presupune că nu ştiu prea multe despre proză”, i-a scris el, „dar cred că romanul dumitale e al naibii de bun”[46].

Joyce a început să-şi scrie epica odisee irlandeză, *Ulise,* la începutul războiului, şi nu o va termina până în 1921, deşi din 1918 a început să apară în foileton în revista americană de avangardă literară *The Little Review*. Dar *Ulise* era prea provocator pentru America, mai ales pentru Poşta SUA, care a interzis numărul din ianuarie 1920, ce conţinea un episod extrem de iritant pentru conservatori. Cu cazul deja în- dreptându-se spre proces, planul lui Joyce de a publica *Ulise* părea din ce în ce mai nerealizabil, când a întâlnit-o pe Sylvia Beach.

S-au întâlnit la o cină, într-o duminică din iulie 1920, în casa poetului francez André Spire. Adrienne Monnier a invitat-o pe Beach, căreia îi era iniţial frică de Joyce – la urma urmei, în pofida eternei lui sărăcii, era deja un nume de referinţă în lumea literară, iar ea era fascinată de el. Dar Beach a descoperit repede că, surprinzător, Joyce era un suflet sensibil, de gentleman, plin de fobii adânci, care mergeau de la ocean şi înălţimi la cai, câini, maşinării şi furtuni cu tunete şi fulgere. în timpul primei lor conversaţii, lătratul unui câine aproape că i-a provocat un atac de panică.

A doua zi, Joyce a intrat în Shakespeare and Company şi s-a înscris la biblioteca Sylviei. Şi-a putut permite doar abonamentul pe o lună.
rv>

în martie 1920, după o dezbatere care părea că scoate la iveală tot ce e mai rău în participanţi, Senatul SUA a respins Tratatul de la Versailles, lipsind puţin să se atingă majoritatea de două treimi pe care o cerea Constituţia. în miezul problemei se aflau temerile anumitor senatori că Liga Naţiunilor ar atrage Statele Unite ale Ame- ricii într-o plasă permanentă de alianţe transatlantice fără precedent. Neacceptarea tratatului însemna că Franţa, care făcuse concesii semnificative în ceea ce priveşte stabilirea unei zone militare de protecţie de-a lungul Rinului, nu mai putea conta pe intervenţia aliaţilor în cazul unei acţiuni viitoare de agresiune din partea Germaniei.

Dezamăgiţi de finalul nesatisfăcător al războiului, francezii mai aveau un motiv să se plângă – francul era în continuă depreciere, iar preţurile creşteau întruna. Din toamnă,

o criză economică mondială începuse să amortizeze inflaţia, dar în continuare opinia publică nu a găsit motive de bucurie. Această atmosferă a făcut posibilă apariţia unui naţionalism strident, legat de un catolicism fervent şi centrat în jurul figurii Ioanei d'Arc.

Timp de mulţi ani, naţionaliştii francezi şi dreapta catolică o veneraseră deopotrivă pe Ioana d'Arc şi, pe tot parcursul războiului, trupele franceze i-au purtat imaginea în luptă. Ideea unei zile naţionale în care martiriul ei să fie comemorat apăruse de mult, iar apărătorul cel mai înfocat al acestui demers era Maurice Barrés. Totuşi, campania lui Barrés nu strânsese niciodată destui susţinători – până în primăvara lui 1920, când a încercat să o facă pe Ioana mai populară printre laici (prezentând-o ca pe o ţărăncuţă cu picioarele pe pământ) şi printre socialişti (mergând pe imaginea de apărătoare a săracilor), precum şi printre mulţimea pestriţă de monarhişti, naţionalişti şi catolici ferventi. Vaticanul (cu care Franţa rupsese relaţiile diplomatice cu 15 ani în urmă) aproape că i-a stricat ploile lui Barrés alegând fix acest moment ca să o canonizeze pe Ioana, dar, în pofida rezistenţei anticlericalilor, Adunarea Naţională a ales o sărbătoare seculară pentru ea, în mai.

Prima sărbătoare de acest fel, organizată în jurul statuii ecvestre aurite a Ioanei d'Arc, din place des Pyramides, s-a dovedit a fi un exerciţiu de militarism etalând steaguri şi patriotism – spre consternarea muncitorilor parizieni, adunaţi la periferia oraşului ca să protesteze împotriva războiului, a profitorilor de război şi a nefireştii uniuni dintre armată şi biserică. între protestatari şi gărzile călare au izbucnit lupte, care s-au soldat cu un mort şi mai mult de 50 de răniţi.

Demonstranţii nu au schimbat în niciun fel opinia publică, căci ciocnirile aproape că nu au fost menţionate în ziare, însă ei păreau să simtă pericolul dintr-o situaţie pe care Barrés şi susţinătorii săi o vedeau ca pe un triumf al civilizaţiei. Căci, aşa cum spunea Charles Maurras, unul dintre colaboratorii cei mai apropiaţi ai lui Barrés, „Această eroină naţională nu a fost o eroină a democraţiei”. în schimb, „în toate chestiunile lumeşti, ea s-a dus direct la lucrul esenţial, care era prompta instituire a unei autorităţi centrale şi rapida sa recunoaştere peste tot în ţară”[47].

Nu peste mult, o serie de ideologi de dreapta aveau să facă din Ioana d'Arc eroina lor preferată.

(^i(unli, dtâfiaMiJd si alte arniMi (1921)

primăvara aceea, după o curte făcută corect, urmând toate regulile eti-
V___S chetei, Charles de Gaulle, în vârstă de 30 de ani, s-a căsătorit cu Yvonne
Vendroux, care avea 20.

Căpitanul de Gaulle petrecuse o mare parte din 1919 şi 1920 în Polonia, unde asistase statul-major polonez în timpul scurtului conflict cu Rusia, imediat după război. Căutând un loc unde să poată face ceva ca să-şi salveze cariera în stagnare, de Gaulle a cerut să fie detaşat în calitate de consilier al armatei poloneze – deşi nu s-ar fi dat în lături de la nicio altă propunere. La Varşovia, el a servit ca instructor militar, scopul fiind de a crea o armată poloneză capabilă să apere graniţele estice ale ţării, de-abia de puţină vreme independentă, împotriva Rusiei sovietice, şi pe cele vestice de o viitoare agresiune germană.

Se întâmpla că mulţi polonezi nu erau mulţumiţi cu frontiera de est pe care ţara lor o primise la sfârşitul războiului şi deja în 1919 trupele poloneze începuseră să înainteze spre est, sub conducerea unui general ambiţios şi carismatic, mareşalul Pilsudski, al cărui scop era de a înfiinţa o Polonie care să se întindă de la Marea Baltică până la Marea Neagră. După un răgaz de iarnă, în timpul căruia aliaţii au încercat să îmblânzească fervoarea poloneză, Pilsudski a reluat ostilităţile în 1920, moment în care polonezii au forţat rândurile armatei sovietice şi au înaintat până la Kiev. în acest punct al acţiunii, Rusia a intrat în luptă cu toate forţele şi în curând Armata Roşie nu numai că lua înapoi Ucraina, dar, străpungând rândurile armatei

poloneze, a înaintat până la Varşovia. Speriată de posibilitatea, reală acum, de a deveni satelit sovietic, Polonia a reuşit să scape din această situaţie printr-un contraatac reuşit (bătălia de la Varşovia, cunoscută drept Miracolul de pe Vistula), în urma căruia ruşii au fost împinşi dincolo de frontierele ţării, frontiere care au fost fixate undeva mai la est decât fuseseră înainte de izbucnirea conflictului.

De Gaulle s-a descurcat bine în timpul în timpul acestor altercaţii, fiind autorizat să se alăture trupelor poloneze în calitate de consilier şi devenind apoi asistent principal al şefului misiunii franceze. Conduita sa i-a adus nişte distincţii măgulitoare, care ştia că îl vor ajuta în viitor. Acest lucru era cu atât mai important acum, când era pe cale să se căsătorească.

Mulţumită planului pus la cale de ambele familii, de Gaulle s-a întâlnit cu Yvonne în toamna lui 1920, în timp ce se afla în permisie la Paris. Tatăl ei era un om de afaceri din Calais, bine situat, în timp ce mama ei câştigase Croix de guerre pentru servicii aduse în timpul războiului, în

calitate de şefă a spitalului din Calais – pe scurt, era o alianţă potrivită pentru cineva cu ambiţiile lui de Gaulle. în plus, ambele familii erau catolice şi conservatoare.

Curtarea a fost oarecum stângace, dar cuviincioasă. De Gaule, la cei doi metri ai săi, neîndemânatic ca de obicei, a reuşit să verse ceai pe rochia Yvonnei (detaliile variază, aşa cum se întâmplă adesea cu poveştile de familie) şi a invitat-o la un bal organizat de fosta lui şcoală, Academia militară de elită de la Saint-Cyr. Se pare că nu au dansat (Charles de Gaulle nu dansa), dar au vorbit pe larg, aşezaţi la o distanţă potrivită unul faţă de celălalt. El însă nu i-a cerut mâna şi, cum sfârşitul permisiei sale era aproape, ambele familii au devenit nerăbdătoare şi şi-au intensificat eforturile, în sfârşit, la 11 noiembrie, Charles şi Yvonne s-au logodit, pecetluind angajamentul cu primul lor sărut în public. Nunta a fost stabilită pentru aprilie, după ce de Gaulle urma să se întoarcă de la ultimele sale îndatoriri din Polonia.

Căsătoria civilă şi ceremonia religioasă au avut loc la Calais, urmate de o petrecere de nuntă care includea o cină cu 11 feluri de mâncare. Cu această ocazie, căpitanul de Gaulle a valsat cu mireasa lui („nu cred că viaţa îmi va mai oferi o altă şansă de a-l vedea pe cumnatul meu dansând”, a observat şugubăţ fratele Yvonnei)[1]*, iar apoi tinerii căsătoriţi au luat trenul către lacul Maggiore. în urma acestui interludiu(^aUtiid iwiU i ntlmni* 101
romantic, despre care nu se cunosc amănunte, cuplul s-a întors la Paris, unde căpitanul şi-a preluat noua poziţie.

Spre marea satisfacţie a lui Charles de Gaulle, era pe cale să devină profesor de istorie la Saint-Cyr.

r—>

Dacă Stravinski chiar fusese vreodată îndrăgostit de Coco Chanel, era clar că în 1921 îi trecuse deja. Acesta a fost momentul în care s-a îndrăgostit profund de Vera de Bosset Sudeikina, balerina care i-a devenit amantă până la moartea primei sale soţii, în 1939, când Vera a devenit a doua Madame Stravinski. Fie că Chanel a avut sau nu, cândva, o aventură cu Stravinski, ea a continuat, pentru mulţi ani, să-i acorde sprijin financiar.

în luna februarie a acelui an, Picasso a devenit mândrul tată al unui băieţel născut de Olga şi botezat Paul Joseph, dar alintat Paulo. Spre mirarea tuturor, Misia Sert – nu Gertrude Stein – i-a fost naşă: conform lui Stein, ea şi Picasso se certaseră, „nimeni nu ştiuse despre asta”[2] şi, deşi s-au împăcat mai târziu, nu s-au mai văzut la fel de des ca înainte. Un alt vechi prieten şi susţinător al lui Picasso, Max Jacob, a fost foarte ofensat de faptul că nu i s-a cerut să fie naş (Georges Bemberg, un patron bogat cu aspiraţii artistice a fost ales în schimb). Fie că această dezamăgire a contribuit sau nu la schimbarea majoră produsă în stilul său de viaţă, aşa cum au sugerat unii[3], Jacob a părăsit Parisul în iunie, plecând la mănăstirea Saint-Benoît-sur-Loire. Va rămâne acolo până în 1928, în încercarea de a se ţine departe de tentaţiile sexuale din Montparnasse şi Montmartre.

Picasso avea acum un fiu şi un moştenitor, ceea ce a accelerat ambiţiile sociale ale Olgăi, astfel că ea şi Picasso erau acum văzuţi în toate locurile la modă, căci intenţionau să se alăture mulţimii din ce în ce mai delirante de mondeni din lumea bună (Max Jacob a numit asta „perioada-ducesă” a lui Picasso). Asta însemna haine elegante, rochii de bal şi ieşiri la modă în Juan-les-Pins, Cap d'Antibes şi Monte Carlo, precum şi la Paris. O astfel de viaţă era costisitoare şi distrăgea atenţia, în moduri de care

Olga îşi va da seama în timp. Obsesia ei pentru socializare i-a oferit lui Picasso ocazia de a se implica în genul de aventuri pe care până atunci le menţinuse constant, dar cu discreţie, oricine ar fi fost amanta lui la momentul respectiv.
Probabil că Olga nu a înţeles ameninţarea pe care o reprezenta Coco Chanel atunci când s-a dus la ea să-şi comande garderoba. Chanel era designerul favorit al

Olgăi, dar în acea vară, când apartamentul lui Picasso a fost închis, Chanel i-a oferit apartamentul ei magnific de la Ritz lui Pablo (este neclar unde era Olga în acest timp). Deja Cocteau încercase să-i combine la premiera de la *Les Mariés de la Tour Eiffel* („Mirii de la Turnul Eiffel"), din iunie 1921, când Olga lipsea, iar Picasso nu avea nevoie de prea multe îndemnuri pentru a se vedea mai des cu Chanel, astfel că au apărut zvonuri că au avut o aventură. După asta, lucrurile s-au rezumat la o prietenie strânsă. „Mă înţeleg foarte bine cu personalităţi puternice", a comentat Chanel mai târziu, adăugând despre Picasso: „mi-a plăcut omul."[4]

Fără îndoială, atât Picasso, cât şi Chanel erau versaţi în astfel de chestiuni. în acelaşi timp, ambii au menţinut o extraordinară atitudine profesională, căci Chanel continua să-şi extindă afacerea de *couture* (ajungând în cele din urmă la 3 000 de femei care lucrau pentru ea), în timp ce-şi lansa cu succes noul ei parfum, Chanel No 5. Energia creativă a lui Picasso a continuat să erupă neabătut, verile pe Medi- terana influenţând neoclasicismul său emergent, în timp ce continuarea colaborări cu Diaghilev şi cu Ballets russes se poate să-i fi stimulat „preocuparea pentru frumuseţea naturală şi estetică a corpului uman"[5]. Din nou în colaborare cu Diaghilev, în acel an, Picasso a desenat decorul pentru *Cuadro flamenco,* iar în 1924, a lucrat cu producătorul pentru *Le Train bleu* („Trenul albastru").

în acest timp, Diaghilev se confrunta cu un concurent neaşteptat – Rolf de Maré, un tânăr producător suedez, împreună cu baletul său, Baletul suedez de Maré. De Maré, care sosise la Paris în acea iarnă, nu s-a pripit şi a acceptat să pună în scenă balete pe care Diaghilev le refuzase şi a început să şi plătească pentru unele noi – începând cu unul deosebit de excentric, gândit de Cocteau. Până în momentul premierei, în iunie 1921, baletul îşi schimbase titlul în *Les Mariés de la Tour Eiffel,* iar muzica fusese un efort de grup, la care participaseră toţi membrii Groupe des six, cu excepţia lui Louis Dure}[7]". Povestea, aşa cum era, implica o serie de încurcături şi aventuri care surveneau în timpul unei nunţi organizate pe faimosul turn, inclusiv un aparat de fotografiat care produce un struţ, un copil, o frumuseţe surprinsă la scăldat şi un leu care îl mănâncă pe unul dintre invitaţi (un general), totul urmat de apariţia unui porumbel al păcii. La fel ca *Parade, Les Mariés* s-a eliberat de constrângerile baletului clasic

pentru a inventa ceva complet nou şi uimitor de diferit. Cocteau a explicat: „asistăm la naşterea unui nou gen teatral în Franţa... Acesta este o expresie a noului spirit şi este încă o lume necartografiată, bogată în descoperiri”[7].

Premiera a avut loc la Théâtre des Champs-Elysées şi a atras aplauze de la cea mai mare parte a publicului, laolaltă cu o semnificativă demonstraţie anti-Cocteau, din partea unor dadaişti recalcitranţi, care fuseseră evacuaţi până şi de la propriul eveniment, organizat la etaj. Totuşi, *Les Mariés* a fost considerat un succes – suficient cât să-l facăpe Diaghilev, dejapus pe gânduri de noul său rival suedez, să-i comande lui Francis Poulenc un „balet de atmosferă” *(Les Biches* – „Căprioarele”) pentru Ballets russes (premiera a avut loc în 1924) şi să extindă în curând comenzile şi către Georges Aurie şi Darius Milhaud.

între timp, noua relaţie a lui Diaghilev cu Boris Kochno s-a dovedit a fi una fericită – din punct de vedere personal pentru producător şi profesional pentru Ballets russes, luat ca un întreg. Iniţial, după plecarea bruscă a lui Massine, Diaghilev îi oferise lui Kochno postul de secretar personal, iar când tânărul a întrebat ce implică acest lucru, Diaghilev a răspuns doar „un secretar trebuie să ştie să se facă indispensabil”[8]. în afară de semnificaţia clară a răspunsului, Kochno a devenit rapid o influenţă constructivă în cadrul companiei, în cele din urmă ajungând să furnizeze scenarii pentru balete, în special cele ale ultimului şi faimosului coregraf al lui Diaghilev, George Balanchine. <—*y*

Raymond Radiguet s-a dovedit greu de stăpânit, chiar şi pentru Cocteau. Acest tânăr – fără îndoială genial, dar, la şaptesprezece ani, încă un adolescent chinuit de hormoni – îl scotea din minţi pe Cocteau cu beţiile sale, comportamentul dificil şi dispariţiile frecvente. în februarie, Radiguet a apărut în satul de pescari mediterane- ean pe care Jean şi Valentine Hugo îl descoperiseră de Crăciun. Valentine nota că tânărul fugise „ca să fie departe de Jean Cocteau pentru o vreme”[9], dar Cocteau a venit după el şi a petrecut mai multe săptămâni fericite cu protejatul lui. „Pentru mine, Radiguet este o minune”, i-a scris el Valentinei. „Poeziile lui sunt ca puful piersicilor şi cresc pentru el precum violetele, precum căpşunile sălbatice.”[10]

Mama lui Cocteau, care încă îl întreţinea, era îngrozită de anturajul fiului şi i-a scris ca să-i spună asta. Cocteau a fost scandalizat: „Să nu aşteptaţi niciodată de la mine să fac ceva într-un mod convenţional”, a răspuns el îndârjit, dar imediat s-a potolit şi i-a cerut Valentinei Hugo să intervină pentru el. Madame Cocteau, i-a spus el Valentinei, „nu vede că acest copil este un înger păzitor al muncii mele”[11].

Dar acest înger păzitor devenea din ce în ce mai morocănos şi mai dificil, iar Cocteau ştia asta. în acea vară au călătorit împreună prin Franţa, iar Radiguet s-a

comportat urât. Bea prea mult şi, potrivit lui Cocteau, „a rămas un şcolar leneş şi capricios”[12]. în cele din urmă, Cocteau a trebuit să-l pună sub lacăt ca să-l oblige să muncească, dar Radiguet a fugit pe fereastră. în cazul în care era presat să scrie, mâzgălea tot felul de prostii ilizibile. Erau, totuşi, momente când geniul lui Radiguet ieşea la suprafaţă şi cumva în pofida haosului a scris primul său roman, *Le Diable au corps* („Cu diavolul în trup”), povestea lipsită de emoţie a unui adolescent egocentric care are o legătură cu o femeie măritată, pe care ajunge să o domine.

Când cartea era aproape terminată, Cocteau l-a luat pe Radiguet la editorul lui Proust, Bernard Grasset, care a acceptat-o pe loc şi i-a oferit lui Radiguet un contract care includea un salariu lunar substanţial. Astfel Radiguet n-a mai avut nevoie să continue cu traiul în sânul familiei şi s-a mutat într-un hotel din Paris, unde a continuat să bea enorm şi a avut o scurtă aventură cu scriitoarea engleză Beatrice Hastings, care fusese cândva amanta lui Modigliani şi care avea de două ori vârsta lui Radiguet.

i—J

E posibil ca americanii şi alţi străini să fi venit în Montparnasse pentru cafenele şi distracţii de noapte nonconformiste, dar artiştii şi scriitorii veneau pentru dinamismul cultural al zonei şi pentru ocaziile de afirmare pe care le oferea. Montparnasse era locul unde scriitorii puteau publica lucrări care ar fi fost respinse oriunde altundeva şi unde artiştii puteau găsi cumpărători pentru cele mai avangardiste lucrări ale lor. Creatorii, indiferent de domeniu, găseau un sprijin nebănuit în reţeaua de artişti, toţi strâmtoraţi, toţi visând la succes, care gravitau în Montparnasse. Chiar şi cafenelele contribuiau cu ce puteau: Victor Libion, de la Rotonde, era, desigur, legendar, şi noua Café du Parnasse, situată lângă Rotonde, expunea pe pereţi lucrări ale artiştilor din Montparnasse (nu lipsea nici catalogul tipărit al tablourilor).

Pe la mijlocul lui 1921, în Montparnasse a apărut încă un american – pictor şi fotograf din New York cu numele ciudat de Man Ray. Chiar era numele lui, deşi suferise o modificare substanţială faţă de numele primit la naştere. Tatăl său, croitor, ajunsese pe Ellis Island în anii 1880, purtând iniţial numele de Melach Radnitsky, dar şi-a americanizat prenumele şi l-a transformat în Max. Emmanuel, fiul cel mare al lui Max, a scurtat numele de familie la Ray, iar restul familiei i-a urmat exemplul, fără a legaliza însă schimbarea. Emmanuel, cunoscut sub numele de Manny, a început să-şi semneze operele cu „Man" şi aşa s-a născut Man Ray.105

Deşi numele suna cam ciudat, omul era, de fapt, foarte uşor de abordat. Un bărbat scund, îndesat, puţin peste 1,50 m înălţime, avea un mod afabil de a se înţelege cu oricine, indiferent cât de pretenţios sau iritabil. Născut în Brooklyn, el dovedise talent în arhitectură înainte de a se apropia de lumea artistică din New York, ducând pentru o vreme o viaţă boemă într-o colonie de artişti dintr-o zonă rurală din New Jersey. Acolo a întâlnit-o şi s-a căsătorit cu poeta Adon Lacroix, fosta soţie a poetului Adolf Wolff.

La scurt timp după căsătorie, Man Ray l-a întâlnit pe Marcel Duchamp, artistul francez care în 1913 şocase lumea artei cu faimoasa lui contribuţie la nu mai puţin faimosul New York Armory Show. îşi numise pictura *Nud coborând o scară,* deşi detractorii (şi au fost mulţi), i-au spus, în derâdere, „Explozie într-o fabrică de şindrilă". Căsătoria lui Man Ray nu a durat, dar prietenia sa cu Duchamp da: cei doi vor rămâne prieteni şi colegi timp de 50 ani.

Când a izbucnit războiului, Duchamp, Francis Picabia şi compozitorul Edgard Varèse au fugit din Franţa la New York, unde s-au lipit de grupul lui Man Ray, care protesta vehement împotriva tuturor tipurilor de tradiţie. După sosirea sa, Duchamp a început să lucreze la enormul *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* sau *Le Grand Verre* („Mireasa dezbrăcată de celibatarii ei, totuşi" sau „Marea fereastră") –, o lucrare pe două mari şi grele panouri de sticlă, în ulei, lac, foiţă şi sârmă de plumb şi un strat gros de praf din New York. Duchamp a curăţat mai târziu praful, cu excepţia unei porţiuni în care l-a amestecat cu lac pentru a crea un efect „pe care nu l-aş fi obţinut niciodată cu vopsea"[13]. Man Ray a fotografiat lucrarea lui Duchamp (o oră de expunere), iar imaginea rezultată a fost numită de Duchamp *Elevage de poussière* („Ridicarea / stârnirea prafului"). Mulţi ani mai târziu, Man Ray îi va scrie „Noi am cam stârnit praful, nu-i aşa, bătrâne!"[14].

în timp ce Duchamp depăşea limitele artei, Man Ray experimenta cu aparatul de fotografiat, desenând pe filme expuse sau pe negative ale fotografiilor, pe lângă fabricarea unor oglinzi care nu reflectau şi apăsarea unor butoane care nu funcţionau. Mult înainte ca dadaismul să ajungă la New York, el şi Duchamp, împreună cu Picabia, acceptaseră spiritul de anarhism îndrăzneţ, faimos reprezentat, mai ales, de urinalul de porţelan

al lui Duchamp, pe care l-a prezentat ca o sculptură intitulată *Fontaine* („Fântâna”) noii Societăţi a artiştilor independenţi (a fost respinsă).

Man Ray folosea deja fotografia ca o sursă de venituri (în principal portrete şi fotografii ale unor picturi), dar o folosea, de asemenea, şi pentru a-i explora

posibilităţile artistice, fotografiind ceea ce, aşa cum spunea el însuşi, „nu am vrut să pictez”[15]. Totuşi, el se considera încă, în primul rând, pictor în momentul când a plecat de la New York la Paris în iulie 1921, precedat de Duchamp, care l-a aşteptat la Gare Saint-Lazare şi l-a dus la un hotel ieftin, urmând apoi o întâlnire cu dadaişti de frunte la Café Certa din Passage de F Opéra.

Parisul l-a copleşit pe Man Ray: „totul este vesel şi în mişcare”, i-a scris el fratelui său, „toată lumea este pe străzi – este un mare Greenwich Village, dar cu vin şi bere peste tot”[16]. Mâncarea era ieftină şi remarcabil de bună, cluburile de jazz nu erau scumpe, iar viaţa de cafenea palpitantă, deşi Man Ray vorbea puţină franceză şi trebuia să se bazeze pe Duchamp pentru traducere. Ştia suficient cât să fie precaut în jurul neînţelegerilor în creştere dintre dadaişti, în special cele dintre Tzara şi Breton, dar provocarea sa cea mai mare în timpul primele luni de la Paris a fost sărăcia.

Cea care a venit cu o soluţie la dificultăţile financiare ale lui Man Ray a fost soţia lui Picabia, Gabrielle. La urma urmei, omul era un magician al aparatului de fotografiat. De ce să nu-i găsească un loc de muncă la prietenul ei, Paul Poiret, creatorul de modă, care era pe cale să-şi prezinte colecţia de toamnă? Poiret era un colecţionar avid de artă avangardistă, ceea ce l-ar fi putut face să empatizeze cu un artist avangardist american.

Intrând la Maison Poiret de pe rue d' Antin, Man Ray a observat mese viu colorate şi scaune protejate de învelişul galben care a marcat fabulosul, dar nefericitul proiect al lui Poiret, Teatrul Oasis. După ce a urcat nişte trepte de marmură şi apoi o scară largă, cu mochetă, tânărul american s-a găsit într-un salon foarte bogat mobilat, dar foarte gol. în curând s-a deschis o uşă şi a apărut un bărbat cu un cupon de stofă în mână, care i-a făcut semn lui Man Ray să intre. înăuntru, tânărul american a găsit un birou plin cu şi mai multe cupoane de mătase şi brocart, împrăştiate în jurul unui birou mare. în spatele acestui birou era aşezat Poiret – impozant, cu ochi gravi şi cu o barbă cu aspect oriental – îmbrăcat îngrijit într-o haină de culoare galbenă. Man Ray s-a gândit imediat la cum ar face un portret de *couturier* în acest decor, dar în acel moment Poiret era interesat doar de fotografia de modă. Voia ceva diferit, ceva original. Putea Man Ray să facă aşa ceva?

într-un studio temporar, echipat cu lumini şi o cameră obscură – toate disponibile chiar acolo – Man Ray s-a apucat de muncă. Cum găsise un model american care să-l înţeleagă, i-a cerut să stea lângă o magnifică sculptură de Brâncuşi, aparţinându-i lui Poiret, o pasăre de aur care „răspândea raze de lumină aurie, care se amestecau cu

culorile rochiei”. Asta era ceea ce căuta, a decis el – avea să combine „arta şi moda”. Apoi, observând că uşa biroului lui Poiret era deschisă, că Poiret era absent şi podeaua încă plină de cupoane multicolore de stofă, i-a venit ideea să-i ceară modelului să se întindă pe acestea. Exista şi un motiv practic, nu numai artistic, pentru această poză: camera era întunecată, necesitând o expunere mai lungă, şi s-a gândit că astfel erau mai puţine şanse ca modelul să se mişte. în orice caz, rezultatul a fost „încântător, divin (cum se spune în cercurile de modă). Avea linie, culoare, textură şi, mai presus de toate, sex-appeal, ceea ce am simţit că voia, de fapt, Poiret”[17].

Din nefericire, nu a ieşit nimic din aceste poze îndrăzneţe, cu modelul aşezat, pentru că Man Ray uitase să scoată capacul obiectivului înainte de expunere; dar celelalte fotografii au ieşit bine. Şi în timp ce le developa acasă, noaptea, ceva nou şi surprinzător s-a întâmplat: a descoperit ceea ce va numi „rayografie” sau fotografie fără aparat de fotografiat. O foaie de hârtie fotografică neexpusă ajunsese cumva să se amestece, în tava de developare, cu foi expuse şi, în timp ce aştepta să apară o imagine, el a plasat un pahar şi alte obiecte pe hârtia umedă şi a aprins lumina. „Sub ochii mei a început să se formeze o imagine, nu chiar un contur simplu al obiectelor, ca într-o fotografie normală, ci distorsionat şi refractat de sticlă, mai mult sau mai puţin în contact cu hârtia şi stând în faţa unui fundal negru, cu partea expusă direct la lumină.”[18]

Mai târziu, când Man Ray s-a dus la Poiret cu fotografiile sale de modă, a strecurat printre ele şi câteva rayografii, gândindu-se că ar putea să-l intereseze. Tânărul american a explicat că el a „încercat să facă cu fotografia ceea ce făceau pictorii, dar cu lumină şi chimicale în loc de pigment şi fără ajutorul optic al aparatului de fotografiat”. Poiret nu a înţeles chiar tot, dar i-a spus lui Man Ray că „se poate să aibă calităţile unui bun fotograf de modă”[19]. I-a şi plătit ceea ce părea să fie o sumă re-gească (câteva sute de franci) pentru rayografii. în ceea ce priveşte fotografiile de modă, Man Ray trebuia să-şi negocieze singur tarifele cu revistele de modă.

Era o lume nouă, dar una ispititoare. Pe lângă că îl prezentase pe Man Ray lui Poiret, Picabia l-a recomandat şi lui Jean Cocteau, pe care l-a

descris ca fiind „cineva care cunoştea pe toată lumea la Paris”[20]. Cocteau era înclinat spre tot ce era american, şi cei doi s-au înţeles din prima clipă. Man Ray l-a invitat să pozeze pentru portretul său, iar rezultatele au fost atât de spectaculoase că în curând Cocteau aducea cu sine sau trimitea muzicieni şi scriitori în cămăruţa de hotel a lui Man Ray. Niciunul nu a plătit

pentru fotografii (la urma urmei, cum i-a amintit Gertrude Stein, cei mai mulţi artişti o duceau la fel de greu ca Man Ray), dar reputaţia tânărului american era în creştere.

Din păcate, faptul că locuia într-o cameră înghesuită din al 17-lea arondisment îl ţinea departe de ceea ce, înţelegea acum, era centrul activităţilor artistice din Paris, coloratul Montparnasse. Spre sfârşitul lui 1921, încurajat de reputaţia sa crescândă şi de venitul dobândit ca fotograf, Man Ray s-a mutat la Hotel des Ecoles (azi Hotel Lenox), pe rue Delambre numărul 15, unde camerele erau atât de mici încât Gertrude Stein a rămas uimită când l-a vizitat. De asemenea, el a făcut un ultim efort pentru a intra în lumea artei, cu o expoziţie individuală în noua librărie a lui Philippe Soupault, Librărie Six.

Vernisajul a avut loc într-o zi rece şi vântoasă de decembrie, cu un public destul de numeros. Man Ray era plin de speranţă, dar nu s-a vândut nimic, nici în acea primă zi, nici cât a mai durat expoziţia. Dar la vernisaj, un omuleţ ciudat, cu ochelari, pălărie şi umbrelă, l-a abordat şi, când Man Ray s-a plâns de vremea friguroasă, omuleţul l-a luat de braţ şi l-a dus într-o cafenea, unde a comandat grog fierbinte pentru amândoi. Bărbatul, care lui Man Ray i s-a părut că arată ca un antreprenor de pompe funebre sau un bancher, era, de fapt, compozitorul Erik Satie, mai bătrân, dar tot nonconformist – cineva care, în pofida aspectului, era mai degrabă obişnuit să-i şocheze pe conservatori. Plecând împreună cu Satie de la cafenea, Man Ray a văzut un magazin cu ustensile de uz casnic şi a cumpărat un fier de călcat. Apoi, probabil cu ajutorul şugubăţ al lui Satie, a lipit un rând de ace pe suprafaţa plată a fierului şi l-a intitulat *Le Cadeau* („Danii”), adăugându-l la expoziţie. A fost primul său obiect dadaist în Franţa.

Man Ray se hotărâse deja „să nu se mai deranjeze cu impresionarea scenei artistice cu pictura lui”[21]. Câştiga destul de bine făcând fotografii ale picturilor pentru agenţi de artă şi pictori. Nu asta voia să facă, dar îşi câştiga traiul. Apoi mai erau şi portretele, care începuseră să aducă bani, în special cele ale aristocraţilor, precum excentrica marchiză Casaţi şi fermecătorul conte de Beaumont, care i-a cerut să fotografieze invitaţii la unul din balurile lui costumate. Era o schimbare de direcţie şi totuşi, aşa cum remarca pictorul, colecţionarul şi istoricul de artă Roland Penrose, „deoarece Man Ray este, în esenţă, un poet, deosebirea dintre pictură şi fotografie devine imperceptibilă în mâinile sale”[22].

Acel decembrie a adus încă un punct de cotitură în viaţa lui Man Ray, când a observat o femeie frumoasă însoţită de prietena ei la Rotonde. Chelnerul refuzase să
le servească pentru că nu purtau pălării. Cea mai frumoasă dintre cele două s-a supărat şi a strigat că o cafenea nu era o biserică şi, în plus, „toate curvele americane intră fără pălării”[23]. Şeful de sală a încercat să o liniştească, spunându-i că ea era, de fapt, franţuzoaică şi faptul de a fi *sans chapeau* şi neînsoţită i-ar putea face pe unii să o confunde cu o curvă. Asta a înfuriat-o pe femeie, dar însoţitoarea lui Man Ray, pictoriţa Marie Vassilieff, o cunoştea a şi a invitat-o prompt să li se alăture. Chelnerul şi-a cerut imediat scuze – nu-şi dăduse seama că erau prietenele lui Man Ray.

Şi aşa a cunoscut-o Man Ray pe Kiki.

oo

La sfârşitul lui octombrie, Dédée Renoir a dat naştere unui fiu, Alain, şi la scurt timp după asta, ea şi Jean s-au mutat la Marlotte, lângă Paris, unde prietenii lor apropiaţi, Paul Cézanne (fiul pictorului) şi familia sa, li s-au alăturat în curând. Deşi lui Jean Renoir îi plăcea să meşterească la automobilul lui Napier, foarte performant, cu care se repezeau regulat la Paris, pentru a vedea filme (erau „absolut înnebuniţi după filme”), el şi Dédée încă se ocupau în principal cu realizarea obiectelor de ceramică. Nu s-au alăturat altor tineri parizieni de familie bună, la cafenele în vogă sau în diferite locuri din Montparnasse, unde ar fi fost mai mult decât bineveniţi. Nici nu au luat în calcul ideea de a face filme. La urma urmei, fratele mai mare al lui Jean, Pierre, i-a spus: „filmele nu sunt pentru noi. Bagajul nostru literar şi artistic e prea greu şi ne încetineşte. Ar trebui să le lăsăm americanilor”[24].

Alţii au continuat să sosească la Paris, inclusiv artistul spaniol Joan Miró, care s-a stabilit imediat în Montparnasse şi căruia, până să înceapă iarna, i s-a alăturat pictorul suprarealist André Masson. Şi, la sfârşitul anului, un tânăr american cu numele de Ernest Hemingway a sosit cu mireasa lui la Paris, trimis de Sherwood Anderson, care reperase potenţialul lui Hemingway şi îi promisese că se va descurca bine acolo. (Câţiva ani mai târziu, Hemingway va cumpăra pictura de mari dimensiuni a lui Miró, *Ferma,* pe care acesta o finalizase în prima iarnă la Paris şi îi fusese imposibil să o vândă.)

în timp ce americanii soseau la Paris într-un număr nemaivăzut, cel puţin un parizian se îndrepta spre America. Marie Curie se poate să fi fost iniţial nehotărâtă în privinţa călătoriei, dar ideea de a strânge bani de la americanii bogaţi pentru institutul ei era atrăgătoare. S-a întâmplat însă că toată ideea a degenerat şi s-a transformat în ceva ce Curie nu şi-a imaginat niciodată, o situaţie pe care, de fapt, o ura.

Totul a început cu vizita la Paris a lui Mărie (Missy) Meloney, redactor la o revistă americană pentru femei, care a reuşit să îi ia un

interviu lui Curie. în decursul prieteniei lor, care înflorea, a devenit clar că Mărie Curie ar aprecia orice ajutor pe care americanii interesaţi l-ar putea oferi pentru cumpărarea unui gram de radiu pentru laboratorul ei. Meloney a început imediat o campanie pentru a strânge 100 000 de dolari pentru a cumpăra radiul dorit. în proces, ea a creat pentru public o versiune hagiografică, conservatoare până la ridicol a lui Curie.

Mărie Curie se poate să fi reprezentat „cea mai înaltă expresie a feminităţii" în ochii lui Meloney, cum a încercat cu mărinimie Eve, fiica lui Mărie, să explice[25], dar era o viziune distorsionată: în cele din urmă, Meloney considera nefirească decizia oricărei femei de a pleca de acasă pentru a munci şi nu putea înţelege formidabila ambiţie profesională şi interesul ştiinţific al lui Curie decât în contextul unei cumplite necesităţi şi al sacrificiului suprem în numele copiilor ei. Curie a abordat problema cu atenţie în discuţia cu ea: „Sunt de acord, desigur", i-a scris ea lui Meloney, „că nu este uşor pentru o femeie să crească copii şi să muncească în afara casei". Dar nu era de acord cu ideea că intrarea unei femei în câmpul muncii le-ar otrăvi viaţa copiilor ei, aşa cum susţinea cu tărie Meloney. Ce e de spus, atunci, despre „femeile bogate care îşi lasă copiii cu guvernanta şi petrec cea mai mare parte a timpului cu vizite şi rochii?", a întrebat Curie. Sau despre „femeile sărace, ţărănci sau muncitoare în fabrică, care nu s-ar putea opri din lucru nici dacă ar vrea?"[26].

Pe lângă faptul că prezentase o imagine neadevărată a lui Curie, Meloney a promovat mitul că, dacă ar primi ajutorul cuvenit, Mărie Curie ar putea găsi un leac pentru cancer. „Viaţa trece", scria Meloney, „şi marea Curie îmbătrâneşte, iar lumea pierde, numai Dumnezeu ştie ce mare secret. Şi milioane mor de cancer în fiecare an!"[27] Mărie Curie nu a crezut niciodată acest lucru şi nici nu a pretins-o; de fapt, a subliniat că orice contribuţie a ei la vindecarea cancerului a fost şi va continua să fie una indirectă: ea a făcut cercetare pură, mai degrabă decât aplicaţii practice. Totuşi, Curie s-a interesat foarte mult de aplicaţiile medicale ale radiului şi de la început a susţinut înfiinţarea Institutului francez de radioterapie. Acest lucru a fost de ajuns pentru ca Meloney să construiască supoziţii lipsite de fundament.

Şi astfel, în mai 1921, Mărie Curie a pornit spre America, în ceea ce era iniţial gândită să fie o scurtă călătorie pentru a primi darul pe care Missy Meloney îl strânsese

cu atâta risipă de energie. Ideea iniţială a lui Curie a fost să vină în toamnă, când călătoria nu ar fi interferat cu munca ei, şi să stea două săptămâni, în timpul cărora ar fi ţinut câteva prelegeri. Meloney avea alte idei, începând cu itinerarul mutat în mai-iunie, care ar fi făcut posibil ca

Marie Curie să primească titluri onorifice de la un număr mare de universităţi şi colegii pentru femei, precum şi să se întâlnească cu preşedintele Harding la Casa Albă, unde i s-ar fi înmânat preţiosul gram de radiu.

Vestea că însuşi preşedintele american se implica a pus pe jar şi autorităţile franceze. Până atunci fie o ignoraseră, fie o denigraseră pe Curie, mai ales în timpul scandalului teribil pe care aventura ei cu Paul Langevin îl stârnise în presa franceză, precum şi în timpul încercării ei nereuşite de a fi primită la Academia franceză de ştiinţe[28]. Acum preşedintele Franţei, premierul Aristide Briand şi alte persoane influente s-au adunat la Opera din Paris pentru a-i sărbători realizările. Ca un punct culminant al acestui demers strălucitor, Sarah Bernhardt (o altă mamă muncitoare, acum bunică) a citit un poem compus în onoarea lui Marie Curie.

Acceptând planurile lui Meloney, Marie Curie a plecat în America cu fiicele, Irène şi Eve, care au fost încântate să fie invitate. O mulţime de diplome de onoare, medalii, prânzuri, dineuri, adunări, ceremonii şi recepţii au urmat, dar şi excursii şi vizite în locuri celebre, cum ar fi cascada Niagara şi Marele Canion. Eve şi Irène au fost încântate, dar Marie a fost copleşită de toată zarva şi s-a îmbolnăvit, majoritatea vizitelor oficiale din Vest trebuind să fie anulate.

Era conştientă de faptul că lucrul cu radiul i-a afectat sănătatea, dar cei din jurul ei au refuzat să admită acest lucru şi au atribuit în schimb boala solicitării intense provocate de lunga călătorie.

în cele din urmă, şi-a obţinut gramul de radiu. Dar mai târziu, privind înapoi spre această „grandioasă campanie de cerşit pe un întreg continent”, fiica ei Eve s-a întrebat dacă nu ar fi avut mai mult sens pentru părinţii ei să fi obţinut un patent pe radiu, mai degrabă decât să sufere timp de mai mulţi ani. „Cum”, se întreba ea, „poate cineva să nu fie obsedat de ideea că o simplă semnătură dată pe un brevet, cu ani în urmă, ar fi făcut totul mult mai eficient?”[29]

Alţii şi-au exprimat aceleaşi îndoieli şi, la scurt timp după întoarcerea din America, Marie Curie a abordat această chestiune. în pofida anilor de greutăţi pe care ea şi Pierre îi înduraseră, a conchis că luaseră, totuşi, decizia corectă.

Ceea ce era necesar de schimbat, credea ea cu fermitate, era însăşi societatea, care ar trebui să le asigure „visătorilor” (aşa cum îi numea ea) „mijloacele eficiente de îndeplinire a misiunii lor, într-o viaţă eliberată de grijile materiale şi consacrată în mod conştient şi deplin cercetării.”[30]

Cu alte cuvinte, omenirea avea nevoie de o societate care să aibă grijă de visători. <—>

„Istoria... este un coşmar din care încerc să mă trezesc", observă Stephen Deda- lus la începutul lui *Ulise* al lui James Joyce[31], iar replica rezumă destul de bine situaţia de coşmar în care se afla Joyce în primăvara anului 1921, când încerca cu disperare să-şi termine imensa operă, fără să poată găsi pe cineva care să i-o publice, toate în timp ce se lupta cu deteriorarea vederii. în plus, Joyce era prins în scandalul pe care redactorii curajoşi ai publicaţiei literare *The Little Review,* din New York, îl aveau de înfruntat din partea cenzorilor, din cauză că publicaseră fragmente din *Ulise.*

Scopul lui Joyce nu a fost niciodată să scrie o carte plină de abjecţii. în schimb, el a pornit de la presupunerea că ordinea socială se baza pe minciuni şi că era necesar să străpungă pânza ei de decepţii şi înşelătorii pentru a arăta viaţa aşa cum era. A ales ca protagonist al romanului său un evreu foarte obişnuit şi lipsit de eroism, care se ocupa de publicitate la un ziar, Leopold Bloom, şi l-a trimis prin Dublin, pe care Joyce îl ştia atât de bine, într-o odisee care a avut loc pe parcursul unei zile obişnuite, dar pe care Joyce a legat-o direct, deşi subtil, de originalul homeric. Complexitatea cărţii a fost şi rămâne descurajantă, căci Joyce a distrus orice convenţii de stil, precum şi de conţinut, eliminând ghilimele, propoziţiile cu subiect şi predicat, povestirea liniară şi alte tehnici tradiţionale, supunând cititorul la o cantitate fără precedent de obscenitate şi vulgaritate.

Leopold Bloom al lui Joyce este o fiinţă naturală, cu porniri fireşti, iar descrierea explicită (cu referire la Bloom sau la alte personaje) a unor acte cotidiene, precum îmbăierea, mâncatul, defecarea şi activitatea sexuală, descriere făcută într-un limbaj direct, grosolan, a adus *Ulise* în atenţia indignată a apărătorilor moralităţii americane. Joyce a descris corpul uman în termeni pe care nu îndrăznise nimeni să-i folosească atât de explicit înainte, iar Legea Comstock a făcut ca publicarea de obscenităţi să poată fi pedepsită cu amenzi mari şi închisoare.
Fondatorul New York Society for the Suppression of Vice (Societatea pentru Suprimarea Viciului din New York – NYSSV), Anthony Comstock, şi succesorul său,

John Sumner, inspirau tuturor teamă şi în mod perfect justificat, mai ales atunci când cruciada lor a fost întărită de război şi puterile postbelice acordate guvernului de a interzice discursul subversiv

The Little Review publicase în foileton aproape jumătate din *Ulise* înainte de mijlocul anului 1920, când procurorul districtual din New York i-a acuzat de obscenitate pe redactorii revistei. Pasajul din *Ulise* care înfuriase în special cenzorii era o scenă în amurg, pe plajă, în care Bloom devine excitat în timp ce urmăreşte o tânără femeie aplecându-se

provocator, din ce în ce mai mult, ca să privească nişte focuri de artificii în depărtare, expunându-şi destul de conştient picioarele şi lenjeria intimă.

Miza scenei este dublă: Bloom ştie că în acea zi a fost înşelat de către soţia sa, Molly, cu care el nu avusese relaţii intime de la moartea fiului lor; tânăra femeie, Gerty MacDowell, tânjeşte după un iubit şi o căsnicie, dar şi-a pus speranţele în Bloom, care (fără ca ea să ştie) este un bărbat căsătorit. Mai rău, se dovedeşte a fi şchioapă şi, în lumea ei cel puţin, era puţin probabil să se căsătorească vreodată.

Redactorii de la *The Little Review* au fost amendaţi şi împiedicaţi să publice mai departe din *Ulise*. în semn de protest, Cocteau, Picabia, Ezra Pound, Brâncuşi şi alţii au colaborat la o ediţie ulterioară a revistei. Dar, în pofida sprijinului multor din comunităţi literare din Londra şi Paris, Joyce – deja angajat în scrierea celui mai lung episod din *Ulise* – nu putea găsi un editor. Nimeni nu a vrut să rişte încălcarea legilor împotriva obscenităţii, fie în Anglia, fie în America. „Cartea mea n-are să iasă niciodată acum", i-a spus Joyce lui Beach „pe un ton de completă descurajare". Beach îşi va aminti mai târziu că ea şi-a dat dintr-odată seama că se putea întreprinde ceva şi a întrebat: „Ai vrea să ne faci onoarea nouă, celor de la Shakespeare and Company, de a-ţi publica *Ulise*?" Bucuros, Joyce a acceptat imediat şi, „nedescurajată deloc de lipsa de capital, de lipsa de experienţă, precum şi de toate celelalte trebuitoare unui editor, [Beach] a mers drept înainte cu *Ulise*"[J2].

Astfel, la sfârşitul primăverii lui 1921, a fost iniţiat în mod oficial un eveniment major în istoria literară.

r—>

în octombrie 1921, Claude Monet – pe cale să împlinească 80 de ani – l-a contactat pe criticul de artă Arsène Alexandre ca să-i spună că e gata pentru „o altă discuţie privind darul meu pentru stat". Monet recunoştea acum cu sinceritate că

„nu întinereşte" şi că „este important, într-adevăr urgent, ca această problemă să fie stabilită o dată pentru totdeauna"[33].

între timp, ideea de a plasa grandioasele picturi cu nuferi ale lui Monet într-un pavilion la Hôtel Biron (care devenise deja Musée Rodin) nu mai era realizabilă. Planul era prea scump şi arhitectura prea modernă ca să le convină autorităţilor. în plus, Monet devenise iritabil şi era dificil să te înţelegi cu el. în cele din urmă, vechiul său prieten, Clemenceau, a venit cu o idee salvatoare – aceea de a folosi o clădire deja existentă, Jeu de Paume sau Orangerie, ambele fiind destinate utilizării ca muzee sau spaţii expoziţionale. La măsurători a reieşit că Jeu de Paume părea prea îngust, dar Orangerie se potrivea perfect, mai ales că se preta cererii lui Monet,

care dorea o cameră de formă ovală. Clerenceau l-a sfătuit pe Monet să accepte imediat, chiar dacă facilităţile de la subsol (propuse pentru picturile lui Monet) erau „incomode şi neatractive”[34]. După ce s-a răzgândit de câteva ori, Monet a acceptat, chiar sporind numărul de tablouri donate de la 12 la 18, atât timp cât acestea puteau fi expuse în două camere ovale, mai degrabă decât într-una[35].

în iunie 1922, ministrul educaţiei a semnat în sfârşit decretul de acceptare a donaţiei lui Monet. Această veste a dat un impuls revigorant vârstnicului pictor, care a scris că „munceşte din greu” şi că vrea „să picteze totul înainte să-şi piardă de tot vederea”[36].
r—>

într-o manieră similară, Marcel Proust încerca cu disperare să-şi termine masiva operă înainte să moară. Puţini credeau că era atât de bolnav precum susţine şi lamentările sale frecvente în scrisori lungi către prieteni, că abia putea termina pagina pentru că e pe moarte, i-au întărit imaginea de băiat care strigă „Lupul!”[37].

în mai 1921, după ce *Sodoma şi Gomora* a apărut în librării, André Gide părea la fel de sceptic în privinţa stării de sănătate a lui Proust. „Ştiind cât e de greu pentru tine să prezici o zi în care te vei simţi mai bine”, scria el cu un sarcasm transparent, „mă întreb uneori dacă nu ar fi cel mai bine să venim să sunăm la uşa ta zilnic, în speranţa că, măcar o dată, Céleste va spune: «Da, M. Proust se simte mai bine în seara asta, vă poate primi pentru un moment».”[38]

în mod justificat, Proust era reticent să-l primească pe Gide. Cititorii contestaseră energic rolul important jucat de homosexuali şi de homosexualitate în *Sodoma şi Gomora*[39], dar Gide, el însuşi homosexual, fusese în schimb înfuriat de prezentarea
115
nemăgulitoare pe care Proust o făcuse homosexualilor. într-o scrisoare către Proust, el s-a plâns că acesta „pictase o imagine a viciului care este mai condamnabilă decât orice invectiv; înfierând subiectul [despre care vorbeşti], încurajezi atitudini adânc înrădăcinate mai mult decât ar face-o pamfletul moral cel mai puternic”[40].

Gide ar fi preferat o prezentare mai măgulitoare şi, atunci când a reuşit, în cele din urmă, să-l viziteze pe Proust, au discutat subiectul în detaliu. Deşi surprins de mărturisirea lui Proust că este exclusiv homosexual, Gide a continuat să protesteze împotriva felului în care Proust stigmatizase homosexualitatea. Mai târziu, Proust i-a scris unui prieten şi critic literar: „nu e vina mea dacă M. de Charlus [un personaj principal din *Sodoma şi Gomora,* care este homosexual] este un domn în vârstă. Nu puteam să-i dau brusc înfăţişarea unui ciobănaş sicilian[41]”. în orice caz, cum a observat ulterior Céleste, oricum lui Proust nu i-a păsat nicicând în

mod deosebit de Gide sau de părerea lui: „Când eram doar între noi, îi spuneam întotdeauna acel «călugăr fals»„[42].

în pofida obiecţiilor pe scară largă şi chiar a furiei trezite de *Sodoma şi Gomora,* au existat şi cititori care l-au felicitat pe Proust pentru curajul său. Romanciera Colette a fost printre cei mai entuziaşti: „Nimeni pe lume nu a mai scris aşa ceva despre homosexuali”, i-a scris ea, „nimeni!”[43].
r—>

Colette, cunoscută pentru stilul ei de viaţă scandalos, precum şi pentru succesul ei ca romancier, îşi începuse cariera la apogeul Belle Epoque, când a apărut pe scena literară cu romanele ei despre Claudine, pe care cu neruşinare soţul ei, scriitorul şi criticul Henry Gauthier-Villars (cunoscut sub numele de Willy), a pretins că le-a scris. Romanele Claudinei – poveşti erotice ale unei adolescente rebele – au devenit bestsellere, iar adevărata lor autoare, o tânără burgundă numită Sidonie-Gabrielle Colette (care deja renunţase la prenume, păstrând numai numele de familie), şi-a revendicat în final dreptul asupra romanelor, părăsindu-şi totodată şi soţul. începând din acel moment, contrar tradiţiilor din epocă, ea a trăit viaţa pe care o dorea, împlinită din punct de vedere sexual şi liberă.

După o scurtă aventură cu Natalie Clifford Barney, Colette s-a angajat într-una mai lungă, cu marchiza de Belbeuf (cunoscută sub numele de Missy), cu care a cântat la Moulin Rouge într-un număr ce a culminat cu un sărut erotic scandalos, pe scenă, provocând o adevărată furtună. Colette era interesată atât de femei, cât şi de bărbaţi, având o aventură cu scriitorul italian Gabriele d'Annunzio, precum şi cu Auguste Hériot,116
un playboy bogat. în 1921 era căsătorită de mai mulţi ani cu redactorul-şef de la *Le Matin,* Henry de Jouvenel, cu care avea o fiică. Dar printr-o întorsătură interesantă, ea avusese, de asemenea, o aventură cu fiul vitreg al lui de Jouvenel, care avea să ducă la divorţ. între timp, a continuat cu perseverenţă să-şi perfecţioneze scrisul – nu numai ca scriitor independent, ci şi în calitate de critic literar şi de teatru pentru *Le Matin.* Faima sa a continuat să crească, mai ales după 1920, când a publicat *Chéri,* povestea unei bătrâne curtezane şi a tânărului răsfăţat pe care îl iubeşte. Mulţi au considerat-o o capodoperă, iar Colette a fost de acord: „pentru prima dată în viaţa mea”, i-a scris unui prieten apropiat, „am fost sigură, din punct de vedere moral, că am scris un roman în faţa căruia nu am de ce să roşesc sau să mă îndoiesc”[44].

Colette a scris anume pentru fiica ei libretul operei *L'Enfant et les sortilèges* („Copilul şi vrăjile”), pentru care i-a cerut lui Maurice Ravel să scrie muzica. Se cunoşteau de la începutul secolului, căci se întâlniseră în saloanele doamnelor de Saint-Mar- ceaux şi Misia Natanson (care va deveni în cele din urmă Misia Edwards Sert) şi împărtăşeau dragostea pentru natură şi pentru animale. într-adevăr, Ravel, care era un omuleţ cu ochi căprui răutăcioşi, îi amintea Colettei de o veveriţă[45]. Din cauza războiului şi a sănătăţii precare, Ravel nu a putut face nimic în privinţa rugăminţii ei până la 1919, când a venit cu mai multe sugestii care au captivat-o pe Colette: „De ce nu, bineînţeles, un *ragtime*!”, i-a scris ea. „De ce nu, bineînţeles, negri în Wedgwood! Ce rafală teribilă venind dinspre varieteu, să stârnească praful de pe operă!”[46]

Deşi Ravel a schiţat în scenele de deschidere ale lui *L'Enfant* în 1920, el revenise acum în viaţa publică şi era implicat în concerte şi repetiţii la Viena, precum şi la Paris. Se poate ca bârfele care circulau în comunitatea muzicală să fi prezis sfârşitul carierei lui Ravel, dar în 1920 Baletul suedez prezenta la Paris un balet pe muzica de la *Mormântul lui Couperin,* iar prestigioasa Orchestre Lamoureux din Paris prezenta premiera poemului coregrafic pentru orchestră *La Valse.* Deşi încheierea frenetică a lui *La Valse* a consternat unii critici, alţii au lăudat „verva neobosită”, precum şi „sclipitoarea orchestraţie”[47]. Va deveni una dintre cele mai populare lucrări ale Ravel.

Deja în mai 1921, Ravel era gata să se mute în vila sa liniştită din Montfort 1'Amau- ry, nu departe de Paris. Acolo, în ceea ce el a numit Le Belvédère (fiindcă avea o vedere încântătoare spre peisajul rural), va compune în linişte pentru restul vieţii lui.

La sfârşitul anului 1921, contele german Harry Kessler s-a întors la Paris pentru prima dată de la război. Kessler fusese cândva o prezenţă bine-venită la orice adunare culturală pariziană, dar în timpul războiului luptase ca un ofiţer german pe Frontul de Vest, iar Léon Daudet şi alţii din dreapta naţionalistă îl supuseseră unei zdrobitoare campanii de denigrare în presă. Kessler se poate să se fi întrebat ce fel de primire avea să i se facă, dar, deşi observa că parizienii în general au devenit „oarecum mohorâţi, mai puţin prietenoşi", el se simţea, în rest, „ca şi cum m-aş fi întors pe o veche scenă familiară, după o scurtă absenţă". Jean Cocteau a fost deosebit de prietenos, subliniind necesitatea „de a forma noi legături intelectuale între Franţa şi Germania". în vara următoare, Kessler a efectuat prima sa vizită postbelică la sculptorul Aristide Maillol, care l-a primit „cu braţele întinse şi cu lacrimi în ochi". Kessler a fost, de asemenea, „foarte mişcat" la vederea vechiului prieten[48].

De la sfârşitul anului 1918, în Germania avuseseră loc lupte sângeroase de stradă şi alte manifestări de revoltă şi haos, în timpul cărora monarhia s-a prăbuşit şi fragila Republică de la Weimar a apărut, lovită de valurile politice precum şi de hiperinflaţia care a urmat primei tranşe din plata despăgubirilor de război, din 1921. Acest colaps economic i-a convins pe britanici că despăgubirile stabilite erau într-adevăr prea mari, în timp ce francezii o ţineau în continuare pe-a lor, insistând că Germania deţinea încă o bază industrială intactă şi inventa scuze ca să nu plătească.

Un compromis între cele două părţi nu părea posibil şi când prim-ministrul Bri- and a fost în sfârşit de acord să revizuiască Tratatul de pace pentru a reduce despăgubirile datorate de germani, opinia publică franceză nu l-a susţinut. Acuzat de a fi sluga britanicilor, el a fost, în plus, în urma unei situaţii tensionate privind reducerea armelor navale, situaţie orchestrată de englezi şi de americani, forţat să accepte o ierarhie umilitoare a flotelor, care punea Franţa pe locul al patrulea în lume, lângă Italia. Briand şi-a înaintat prompt demisia, lăsând postul liber pentru Raymond Poincaré.

Franţa îşi va reveni în urma deprecierii francului, dar asta va dura câţiva ani şi, la sfârşitul lui 1920 şi începutul lui 1921, tânărul Le Corbusier nu ştia ce urmează. Prins în menghina crizei economice postbelice, perspectivele sale de afaceri s-au diminuat rapid, lăsându-l deprimat şi gata să arunce prosopul. Tipic, stările lui de spirit alternau şi în 1921 le-a scris părinţilor că el „nu e tipul care să se întindă pe jos şi să renunţe. Dacă vine astăzi o furtună care să-mi mături afacerea, tot ce va distruge

vor fi banii, nimic mai mult... Această criză, de fapt, îmi poate îmbunătăţi viaţa, permiţându-mi să întreprind activităţi mai adecvate aptitudinilor mele”[49].

Pe parcursul câtorva luni, Le Corbusier a reuşit să-şi lichideze afacerile comerciale şi industriale care mergeau în pierdere, inclusiv fabrica de cărămizi de la periferia Parisului. Poate mai dificil pentru el a fost încă un regres pe frontul artistic, unde expoziţia sa comună cu Amédée Ozenfant, la prestigioasa Galerie Druet a fost taxată de critici. „Picturile noastre sunt criticate din cauză că sunt mecanice”, i-a scris pri- etenului său devotat William Ritter. „în sinea mea”, a continuat el, „eu sunt sigur că acestea implică un vis, un vis demn şi auster.”[50]

Dar a avut dreptate când spunea că aceste crize îl îndreptă într-o direcţie mai fructuoasă. în loc să schimbe lumea prin pictură, Le Corbusier s-a hotărât acum s-o facă prin arhitectură. în 1921 a început să dezvolte ceea ce el numea maison Citro- han – „case produse în masă” – numite parţial după automobilele Citroën, deoarece „omul trebuie să considere casa ca pe o maşină în care trăieşte sau ca pe o unealtă”[51]. Mai sofisticată în concept decât structura Dom-Ino, această casă – cu formă curată, ca o cutie de pantofi – lega spaţii de înălţimi diferite printr-un perete de sticlă în camera de zi, înaltă cât două etaje, prin care se revărsa soarele.

Deja Le Corbusier găsise admiratori ai arhitecturii sale printre parizieni, inclusiv Fernand Léger, cu care petrecea seri lungi discutând la Rotonde, sau mergând cu bicicleta (s-au întâlnit în timp ce Le Corbusier trecea cu bicicleta prin Montparnasse). Prietenia lor va dura.

în timp ce Le Corbusier încerca să-şi dea seama ce va face cu viaţa lui, un alt tânăr – un tânăr scriitor american din Chicago – se instala în apartamentul lui sărăcăcios de la etajul al patrulea, pe rue du Cardinal-Lemoine, în Cartierul latin. Era într-o iarnă geroasă, în decembrie 1921, iar Ernest Hemingway şi mireasa lui, Hadley, erau pe cale să descopere o lume nouă.

^enMtía jiM/dula (1922)

rnest Hemingway îngheţa. închiriase o cameră pentru scris, la ultimul etaj al unei clădiri mici de lângă apartamentul lui sărăcăcios de pe rue du Cardi- nal-Lemoine, şi avea nevoie să aprindă un foc. Dar ar fi costat mai mult decât şi-ar fi putut permite să cumpere ce-i trebuia – „o legătură de surcele, trei mănunchiuri, legate cu sârmă, de aşchii scurte de pin, lungi cât jumătate de creion, ca să se aprindă de la surcele, şi apoi o legătură de lemne pe jumătate uscate”[1].

După ce s-a uitat pe fereastră, prin ploaie, şi a contemplat hornurile vecine, niciu- nul fumegând, a decis că probabil coşul lui nici n-ar trage fumul cum trebuie şi că ar fi ca şi cum şi-ar pune direct pe foc banii, nu lemnele. Aşa că a ieşit afară, păşind în ceea ce el descrie ca „tristeţea oraşului" şi îndreptându-se spre o cafenea primitoare din place St-Michel. Acolo a comandat o *café au lait,* urmată de un rom de încălzire, şi şi-a scos un caiet şi creion. Au urmat vin alb şi stridii. A văzut o fată drăguţă şi s-a gândit: „Tu îmi aparţii mie şi tot Parisul îmi aparţine, iar eu aparţin acestui caiet şi acestui creion"[2].



Amintirile lui Hemingway din anii petrecuţi la Paris ar putea fi mai degrabă ficţiune decât memorii, dar ele surprind esenţa oraşului aşa cum l-a văzut el, chiar şi atunci când aceste aşa-zise memorii servesc creionării unei imagini a lui însuşi aşa cum voia el să o vadă – el şi alţii. Născut în 1899 într-o familie strictă din clasa mijlocie, într-o absolut respectabilă suburbie din Chicago, Oak Park, Hemingway şi-a petrecut tinereţea visând la fapte eroice ă la Teddy Roosevelt şi la explorarea

frontierelor din sălbăticie. Viaţa de familie a devenit tot mai plină de angoase când tatăl său, un medic care s-a dovedit că suferea de tulburări mintale, s-a retras într-o izolare alimentată de paranoia, în timp ce mama lui Hemingway, profesoară de canto de succes şi activă susţinătoare a drepturilor femeii, a ajuns să conducă gospodăria. în timp, tatăl lui Hemingway se va sinucide, la fel cum urmau să o facă şi trei, poate patru dintre copiii doctorului Hemingway. Intrarea SUA în Marele Război l-a inspirat pe adolescentul Hemingway, aşa cum s-a întâmplat cu atâţia tineri americani, să se ofere voluntari. Vederea slabă l-a ţinut departe de armată, dar nu l-a împiedicat să devină şofer pe o ambulanţă a Crucii Roşii în Italia. Acolo a fost rănit în timp ce împărţea ciocolată şi ţigări soldaţilor dintr-un post de avangardă. Povestea se va dezvolta în timp, de fiecare dată când o va povesti Hemingway, până când a ajuns să apară ca un erou de război – moment în care povestea va ajunge sursă de inspiraţie pentru ficţiunea sa.

Până să se întoarcă acasă, Hemingway era deja familiarizat cu războiul, se îndrăgostise (şi fusese respins) de o femeie mai în vârstă şi ştia că vrea să devină scriitor, în loc să meargă la facultate, aşa cum şi-ar fi dorit părinţii, el a optat pentru o slujbă la un ziar şi s-a mutat la Chicago, unde se aştepta să-şi găsească de lucru. Din nefericire, Chicago, inundat de şomeri în perioada imediat următoare războiului, nu oferea nimic din ce l-ar fi interesat pe el, însă acolo a întâlnit-o pe Hadley Richardson, o femeie

interesantă şi inteligentă, cu opt ani mai mare decât el, plină de o atrăgătoare *naivete* şi posesoare, în plus, a unei averi substanţiale. Mai târziu, Hemingway îi va descrie „chipul modelat gingaş”, precum şi ochii şi zâmbetul ei care „se luminau atunci când ajungea la vreo decizie, ca şi cum ar fi fost daruri bogate”[3]. Mama ei, care o controla cu o mână de fier, murise de curând (tatăl ei se sinucisese mai înainte), iar ea era pregătită să-i ofere lui Hemingway toată atenţia şi admiraţia de care acesta avea nevoie. El, la rândul său, i-a oferit acea afecţiune masculină puternică şi sprijinul care îi lipsise atât de mult. „Cred sincer că avem una dintre cele mai bune şanse la o fericire completă”, i-a spus ea[4].

Cei doi s-au căsătorit 11 luni mai târziu, în toamna lui 1921, şi la sfârşitul anului – influenţaţi de noua cunoştinţă literară a lui Hemingway, Sherwood Ander- son – s-au mutat la Paris. Hemingway nu vorbea franceza, dar Hadley o studiase la şcoală şi – susţinuţi de postul de reporter corespondent pentru *Toronto Star*, care îi fusese oferit lui Hemingway – s-au decis să-şi încerce norocul în Oraşul luminilor.

La urma urmei, locuri de muncă nu prea erau, iar costul vieţii la Paris era scăzut. Desigur, tinerii căsătoriţi au fost atraşi de ideea că Parisul este oraşul iubirii, dar ce i-a stârnit interesul lui Hemingway au fost scriitori şi artiştii pe care i-a menţionat Anderson, cum ar fi James Joyce, Gertrude Stein şi Picasso. Anderson a promis să le scrie tuturor şi, în plus, a promis că îi vor ajuta.

Şi aşa, la începutul lui 1922, Ernest şi Hadley Hemingway se găseau într-un apartament mic şi mizer, într-un colţ întunecat şi de un frig muşcător din Cartierul latin din Paris. „Acasă, în rue du Cardinal-Lemoine”, va scrie Hemingway mai târziu, „era un apartament cu două camere care nu avea apă caldă şi nici toalete interioare, cu excepţia unui container antiseptic”[5]. El îl descrie ca pe un „apartament vesel, însufleţit”, dar nu exista gaz, nici electricitate, iar prietenii au fost îngroziţi când l-au văzut, mai ales că familia Hemingway nu era nevoită să trăiască în acest fel: Hadley avea bani, dar Ernest (cu mândrie de mascul) nu voia să-i folosească. Cu toate acestea, aşa cum mărturisea Hadley mai târziu, pentru un apartament de la Paris, „a fost destul de distractiv”[6]. Aşa că, în timp ce ea se îngrijea de treburile casnice, Ernest făcea rondul, de la Café du Dome, din Montparnasse (Rotonde era temporar închisă pentru renovare) la Shakespeare and Company a Sylviei Beach din Cartierul latin. Nu-i plăcea Montparnasse, pe care mai târziu l-a numit „un loc sumbru”[7], dar se bucura de compania Sylviei Beach şi mai ales aprecia ocazia de a repara lacune serioase în propria educaţie împrumutând cărţi de la

biblioteca şi librăria lui Beach – de la Turgheniev şi D.H. Lawrence, Dostoievski şi Tolstoi până la revistele literare contemporane. Hadley, singură în majoritatea timpului şi (spre stinghereala lui Ernest) mai bine educată decât el, citea de asemenea cu interes cărţile împrumutate de la Shakespeare and Company.

Dar pentru moment, frigul şi umezeala au învins, la fel şi ameninţarea gripei spaniole. La scurt timp după sosire, Ernest şi Hadley au părăsit Parisul pentru zăpezile curate şi sănătoase din Elveţia.

<—>

La 2 februarie, când cuplul Hemingway se pregătea să se întoarcă la Paris din Elveţia, Sylvia Beach aştepta pe peronul din Gare de Lyon trenul expres de la Dijon, care îi aducea primele două exemplare publicate ale lui *Ulise* de James Joyce.

122

Joyce lucrase febril pe tot parcursul lui 1921, încercând – în pofida teribilelor dureri oculare – să termine manuscrisul la timp pentru a fi publicat pe 2 februarie 1922, data celei de-a patruzecea aniversări ale sale. A reuşit chiar să scrie ultimele două episoade simultan. Era o sarcină imensă şi pentru Beach. Manuscrisul lui Joyce a provocat panică printre cele care l-au bătut la maşină: mai multe au refuzat slujba din capul locului, cum au văzut manuscrisul, cu un scris de mână indescifrabil şi mai multe săgeţi şi inserţii, şi una, copleşită de dificultatea manuscrisului, a ameninţat chiar că se aruncă pe geam. încă una a sunat la uşa lui Joyce şi a aruncat manuscrisul pe podea, luând-o la goană înainte de a putea să o plătească. în sfârşit, sora Sylviei, Cyprian, l-a bătut la maşină – trezindu-se înainte de răsărit ca să descifreze scrisul lui Joyce înainte de a merge la studioul de film unde lucra ca actriţă de film mut. O prietenă de-a lui Cyprian, care a preluat sarcina când Cyprian trebuia să filmeze în afara Parisului, a renunţat după 45 de pagini, iar soţul altei dactilografe, şocat după ce a citit un fragment, a aruncat o parte a manuscrisului pe foc. Din fericire, dactilografa ascunsese restul manuscrisului, dar Beach a trebuit să recupereze paginile lipsă de la avocatul care se ocupa de procesul intentat lui Joyce la New York pentru obscenitate, avocat care a fost de acord, fără tragere de inimă, să fotografieze paginile exemplarului său şi să le trimită prin mama lui Beach la Paris.

Nu numai că Joyce a refuzat să capituleze în vreun fel în urma condamnării pentru obscenitate, la New York, a *The Little Review,* dar s-a apucat să scrie „Circe”, cel mai bizar şi mai indecent episod al întregii cărţi, care se petrece în Nighttown, cartierul felinarelor roşii de la periferia Dublinului. Mai devreme, Ezra Pound, care citea episoadele (capitolele) din *Ulise* pe măsură ce apăreau, începuse să se îngrijoreze.

Oare Joyce era bine? se întreba. Oare „se lovise la cap sau fusese muşcat de un câine turbat şi o luase razna?”[8]

Dar Sylvia Beach era de neoprit. Deşi ea nu mai publicase nimic înainte, nu avea capital şi nu ştia nimic despre domeniul editării de carte, nu a dat înapoi în faţa provocării. A găsit un meşter tipografia Dijon care nu a fost deranjat de dificultăţi (şi, în orice caz, nu înţelegea limba engleză) şi a decis să scoată o ediţie privată de 1 000 de exemplare, cu trei versiuni de calitate, cele mai scumpe fiind tipărite pe hârtie olandeză făcută manual şi semnate de Joyce. Apoi a publicat un prospect şi l-a trimis unor destinatari din întreaga lume, aşteptând să primească comenzile prin poştă, înainte de publicare, ca să aibă cu ce plăti tipografia.123

în curând, nume bine-cunoscute pe scena literară au înaintat comenzi, inclusiv Hart Crane, W.B. Yeats, William Carlos Williams şi Wallace Stevens, împreună cu personalităţi precum Winston Churchill, în timp ce un prieten al lui Beach aduna comenzi în cluburile de noapte din Montparnasse.

Joyce nu era un autor cu care se lucra uşor. El a terminat ciornele ultimelor două capitole la sfârşitul lunii octombrie 1921 şi încă scria atunci când au început să vină şpalturile, pe care le-a umplut de corecturi. El a cerut mai multe exemplare simultan, pe care le-a marcat diferit, şi le-a supus aceloraşi corecturi pe pagină pe care le inserase şi pe şpalturi. S-a calculat că „trecea prin patru şpalturi şi cinci corecturi pe pagină pentru fiecare pagină din *Ulise*. A scris aproape o treime din roman pe şpalturi şi corecturi”[9]. Mai mult, Joyce a insistat asupra unei coperte albastre cu litere albe, cu un albastru care să fie exact în nuanţa steagului Greciei. Pentru a respecta această dorinţă, tipograful a trebuit să meargă în Germania ca să găsească exact nuanţa pe care o voia Joyce şi, atunci când s-a dovedit că albastrul fusese pus pe hârtia greşită, tipograful a trebuit să litografieze culoarea pe hârtie albă. Dar Beach era dispusă să lucreze cu autorul ei dificil, chiar să-i îndeplinească cele mai nerezonabile cereri, făcând varianta tipărită a lui *Ulise* cât mai aproape posibil de ceea ce îşi dorea Joyce.

Beach mutase Shakespeare and Company la adresa sa finală, pe rue de F Odeon numărul 12, vizavi de librăria lui Adrienne Monnier. Când Beach a adus primele două exemplare ale lui *Ulise* de la Gare de Lyon, pe 2 februarie 1922, i-a oferit unul lui Joyce, ca dar ziua lui. Pe celălalt l-a pus în vitrina librăriei Shakespeare and Company, în faţa căreia s-a strâns o mulţime ca să-l vadă.

r—>

Hemingway a convins-o pe Sylvia Beach, cu care se împrietenise, că fusese rănit în război în Italia, că „toată lumea credea că e pe ducă” şi că a petrecut doi ani într-un spital militar ca să-şi revină. De asemenea, el a convins-o pe Beach că tatăl lui murise „în împrejurări tragice”, pe când Ernest era încă „un băiat în pantaloni scurţi”, lăsându-i lui Ernest, ca unică moştenire, arma sa şi obligându-l să renunţe la şcoală pentru a-şi întreţine mama şi fraţii cu banii câştigaţi în meciuri de box[10]. Era o poveste bună, dar o invenţie, inclusiv moartea tatălui lui Ernest, care nu era tocmai bine,

dar era încă în viaţă. Cu toate acestea, Hemingway era convingător în invenţiile sale şi poate a sfârşit prin a se convinge şi sine.

Printre primii vizitatori la Shakespeare and Company s-au numărat Gertrude Stein şi partenera sa, Alice B. Toklas. După întâlnirea iniţială, Beach le-a văzut adesea pe cele două, fíe la Shakespeare and Company, fie la atelierul lor de pe rue de Fleurus, lângă jardin du Luxembourg. Potrivit lui Stein, „Sylvia Beach a fost foarte entuziasmată de Gertrude Stein şi au devenit prietene. [Stein] fusese primul abonat anual la biblioteca Sylviei Beach [Shakespeare and Company] şi Sylvia Beach era foarte mândră şi recunoscătoare”[11].

Gertrude Stein se poate să fi fost un abonat timpuriu la biblioteca lui Beach, dar cu siguranţă nu primul: Stein nu a apărut la Shakespeare and Company decât la vreo patru luni de la deschidere, când biblioteca avea deja aproximativ 90 de membri. în plus, deşi Stein era convinsă de contrariul, recunoştinţa lui Beach avea limite: potrivit lui Beach, „abonamentul făcut de Gertrude Stein a fost doar un gest prietenos”, deoarece „ea era puţin interesată, desigur, de orice carte pe care n-o scrisese ea”. în plus, la prima lor întâlnire, Gertrude a încercat să o pună pe Beach în încurcătură, întrebând indignată de ce nu avea titluri precum *The Trail ofthe Lonesome Pine*[*] şi A *Girl of the Limberlost*[†] – experienţă umilitoare pentru Beach, care încercase să strângă toate operele lui Gertrude Stein pe care le găsise şi, în orice caz, nu avea *The Trail ofthe Lonesome Pine.* Alice, în perspectiva lui Beach, „era adultul – Gertrude era un copil, un fel de copil precoce”[12].

Beach, după spusele lui Stein, „mai târziu a încetat să mai vină pe la mine”[13]. Deloc surprinzător. După publicarea lui *Ulise,* Beach a devenit, cum spunea scriitorul şi criticul literar Eugene Jolas, „probabil cea mai cunoscută femeie din Paris”[14]. Chiar dacă afirmaţia era o exagerare, Beach era cu siguranţă la fel de cunoscută ca Gertrude Stein – un afront pe care Gertrude Stein nu l-ar fi luat uşor.

Mai rău încă, Beach devenise faimoasă prin publicarea lui *Ulise* al lui James Joyce; or, Gertrude Stein nu-i avea categoric la inimă nici pe James Joyce, nici pe *Ulise.* După ce a apărut *Ulise,* Stein chiar a venit cu

* „Poteca pinului singuratic” (1908), roman al scriitorului american John Fox Jr. (n. red.).

† „O fată din Limberlost” (1909), roman al scriitorului american Gene Stratton-Porter (n. red.).

Alice să anunţe că, drept consecinţă, au renunţat la calitatea de membru al Shakespeare and Company şi s-au înscris, în schimb, la Biblioteca americană (pe atunci situată dincolo de Sena, lângă Palatul Elysée).

Iritarea lui Stein când venea vorba de Joyce se poate să fi venit, cel puţin în parte, de la supărarea pe care i-o provoca asocierea cu el, în calitate de scriitor modernist, deşi ea era convinsă că îi despărţeau diferenţe fundamentale. Dar în adâncul sufletului, îl ura pentru că fusese prima şi pentru că avea convingerea de nezdruncinat că era mai bună. Joyce „este un scriitor *bun",* a remarcat ea condescendent la un moment dat, adăugând că „oamenii îl plac pentru că e de neînţeles, deci oricine îl poate înţelege". în cazul în care publicul ei (în acest caz, scriitorii americani Samuel Putnam şi Wambly Bald) nu ar fi înţeles ce vrea să spună, a întrebat: „Dar cine a venit primul, Gertrude Stein sau James Joyce? Nu uitaţi că prima mea carte mare, *Three Lives* („Trei vieţi"), a fost publicată în 1908. Asta a fost cu mult înainte de *Ulise".* Şi apoi, într-o ultimă manifestare de dispreţ, a declarat că „influenţa sa, cu toate acestea, este locală. Ca Synge, un alt scriitor irlandez, a avut şi el ziua lui"[15].

„Dacă îl menţionezi pe Joyce de două ori, nu te mai invită altă dată", a scris He- mingway. „Era ca şi cum aş fi menţionat un general, cu aprecieri favorabile, în faţa altui general. O dată e de ajuns să înveţi să n-o mai faci."[16] Poate că singurul care a reuşit să se descurce a fost romancierul şi jurnalistul american Elliot Paul, un tip timid şi interesant, care a rămas oarecum prieten atât cu Stein, cât şi cu Joyce, şi care chiar a vorbit în termeni elogioşi despre Joyce, deşi ştia că Stein îl poate auzi. Un prieten al lui Paul a povestit o astfel de ocazie cu uimire, adăugând: „să vorbeşti despre Joyce în salonul lui Gertrude era ca şi cum te-ai fi avântat acolo unde şi îngerii se tem să meargă, dar... dacă altcineva ar fi îndrăznit să-l laude pe Joyce la [Gertrude şi Alice], amândouă ar fi luat foc". în schimb, Stein a pus capăt conversaţiei ferm, dar graţios, adăugând: „Joyce şi cu mine suntem la poli opuşi, dar munca noastră are acelaşi ţel, crearea de ceva nou"[17].

Mult mai târziu, Sylvia Beach i-a văzut pe Joyce şi Stein în colţuri separate, la acelaşi *tea party.* „Ei nu se întâlniseră niciodată", a explicat ea, „deci, cu consimţământul lor reciproc, i-am prezentat unul altuia şi i-am văzut strângându-şi mâinile destul de paşnic."[18] Gertrude Stein a descris această ocazie în termeni deosebit de lipsiţi de nuanţă: „Nu ne-am întâlnit până atunci", i-a spus ea lui Joyce, „şi el a spus nu, deşi numele noastre apar întotdeauna împreună, şi apoi am vorbit despre Paris şi unde locuim şi de ce locuim unde locuim, şi asta a fost tot"[19].

Se întâmpla ca, dintre toţi scriitorii moderni, Gertrude Stein să-l prefere pe Proust. Dar când voia să citească pentru divertisment, nu avea nicio intenţie să rămână la Proust sau orice alt membru al scenei literare, trecute sau prezente. îi plăceau poveştile cu detectivi.

r—>

Gertrude Stein a fost cea care a găsit numele de „generaţia pierdută”, sintagmă care a ajuns să descrie toată mulţimea pestriţă de expatriaţi din Parisul anilor 1920, artişti sau scriitori. Hemingway îşi aminteşte că ea s-a decis asupra acestei expresii după ce şi-a dus vechiul model T Ford la reparat şi nu a fost mulţumită de atitudinea mecanicului, un tânăr, fost soldat. Şeful lui a fost cel care a folosit pentru prima dată această sintagmă, ca să-l certe pe tânăr, spunându-i că face parte dintr-o *génération perdue* (generaţie pierdută). Povestindu-i incidental lui Hemingway, Stein i-a spus: „Asta sunteţi toţi... Toţi tinerii care aţi luptat în război. Sunteţi o generaţie pierdută”.

Hemingway a protestat, dar ea a insistat. „Nu aveţi respect pentru nimic”, i-a spus. „Beţi până intraţi în mormânt.” Când Hemingway a continuat să protesteze, ea a replicat: „Nu te certa cu mine, Hemingway... nu ajută la nimic. Sunteţi o generaţie pierdută, exact cum a spus mecanicul-şef de la garaj”.

După aceea, Hemingway s-a gândit furios la cei care au suferit în timpul şi de pe urma războiului şi la fel de furios s-a întrebat: „Cine pe cine face generaţie pierdută?” Şi apoi şi-a reamintit ce prietenă bună era Stein. Cu toate acestea, ceva ranchiună rămăsese în urma conversaţiei. „La dracul cu generaţia ei pierdută”, s-a gândit, „şi cu toate etichetele astea murdare şi superficiale.”[20]

După ce a ajuns acasă, i-a povestit totul lui Hadley şi apoi a spus: „Ştii, Gertrude e drăguţă, oricum ar fi”. Hadley a fost de acord, iar el a adăugat: „dar câteodată vorbeşte numai mizerii”[21].

«—j

La început, Hemingway a trebuit să decidă ce era folositor şi ce nu din sfaturile pe care Gertrude Stein era atât de dispusă să i le dea. A întâlnit-o pentru prima dată pe Stein în martie 1922, după întoarcerea lui din Elveţia. El a trimis scrisoarea de prezentare de la Sherwood Anderson, iar ea a răspuns prompt, invitându-l pe el şi pe Hadley la ceai, în după-amiaza următoare. După cum a învăţat repede Hadley, ceai127
pe rue de Fleurus numărul *TI* însemna ceai numai pentru Ernest sau cel puţin ceai cu Gertrude; Alice se ocupa de toate soţiile, de care Gertrude nu era deloc interesată.

Cu toate acestea, a fost o ocazie remarcabilă pentru ambii soţi Hemingway. Gertrude nu mai organiza saloanele de sâmbătă seara, dar ceaiurile de după-amiază, cu grupuri mai mici, ţinute în atelierul ei gemând de obiecte de artă, erau încă memorabile.

Picturile – printre ele, pânze timpurii de-ale lui Picasso şi Cézanne, dar niciun Ma- tisse (fratele Gertrudei, Michael, şi cumnata Sarah, patroni ai artiştilor, erau susţinători ai lui Matisse şi, în plus, Gertrude se certase de multă vreme cu Matisse) – i-au părut lui Hemingway ca fiind expuse într-un muzeu, „cu excepţia faptului că aici exista un şemineu mare, era cald şi confortabil şi ne-au dat să mâncăm tot felul de bunătăţi”. Gertrude şi Alice păreau să-i placă pe Ernest şi pe Hadley, tratându-i, ca să-l cităm pe Hemingway, „ca pe nişte copii foarte buni, foarte manieraţi şi foarte promiţători”[22]. în curând, Gertrude şi Alice le-au întors vizita, stând pe salteaua aşezată pe jos în apartamentul familiei Hemingway, unde Gertrude şi-a prezentat opinia ei cu privire la paginile de ficţiune pe care i le dăduse Hemingway.

Ea a vorbit şi el a ascultat; aşa prefera ea să meargă lucrurile, fie în timpul unor plimbări lungi împreună, în jardin du Luxembourg, fie pe rue de Fleurus, la numărul 27. Gertrude îl considera „un bun ascultător”[23] şi îi dădea sfaturi, care constau, în mare parte, în instrucţiuni de a arunca tot ce a scris şi de a o lua de la capăt. Se poate ca Hemingway să nu fi luat în seamă tot ce i-a spus – la urma urmei, nici proza ei nu era publicată de nimeni, ceea ce o irita la nesfârşit (fusese obligată, până la data respectivă, să-şi finanţeze singură toate lucrările). Dar, motivat de aceste discuţii, Hemingway a început într-adevăr să-şi analizeze propria proză şi ceea ce mergea şi ce nu în stilul lui. în acest timp, a luat câte ceva din felul de a scrie al Gertrudei Stein, precum şi de la Ezra Pound, o altă influenţă majoră în timpul şederii lui Hemingway la Paris.

Pound, născut în Idaho atunci când acesta era încă Teritoriul Idaho şi adus în Pennsylvania pe vremea când era foarte mic, dobândise trăsături cosmopolite la vârsta de 13 ani, când a călătorit în Europa cu mama şi mătuşa sa. Având deja o specializare în latină, obţinută la Academia Militară, a fost admis la Universitatea din Pennsylvania la vârsta de 15 ani, când se hotărâse că va fi poet.

Anii petrecuţi la Londra ca redactor al rubricii externe a mai multor reviste literare americane l-au pus în contact cu unii dintre cei mai cunoscuţi şi mai în vogă

tineri scriitori şi poeţi ai zilei, iar mândria sa cea mare a fost descoperirea lui T.S. Eliot şi a lui James Joyce, toate acestea în timp ce Pound însuşi scria şi publica poezie şi critică literară. De asemenea, s-a căsătorit cu fiica fostei iubite a lui W.B. Yeats, devenind astfel prieten cu Yeats.

Dar războiul îl lăsase pe Pound profund deziluzionat, aşa cum se întâmplase cu atâţia din generaţia sa, şi în 1921 a părăsit Londra pentru Paris, unde a devenit parte a scenei literare suprarealiste emergente şi a petrecut mult timp construind mobile – pentru apartamentul său şi pentru librăria bunei sale prietene, Sylvia Beach. De asemenea, a continuat să-şi publice poezia şi să-i ajute pe alţii să-şi tipărească scrierile, inclusiv *The Waste Land* de T.S. Eliot (publicat în toamna lui 1922), pe care Pound l-a revizuit în mod substanţial, sintetizându-l şi reducându-l cu cel puţin o treime.

în pofida ezitării iniţiale a lui Ernest Hemingway (Pound i s-a părut la început snob şi pompos), Pound va deveni în curând prietenul apropiat şi ghidul literar al lui Hemingway. „Ezra a fost cel mai generos scriitor pe care l-am cunoscut vreodată”, a scris mai târziu Hemingway despre mentorul său. „A ajutat poeţi, pictori, sculptori şi prozatori în care credea şi ar fi ajutat pe oricine aflat la ananghie, fie c-ar fi crezut în ei sau nu.”[24] Pound i-a recomandat lui Hemingway ce să citească (listă care avea valoarea unui curs de trei ani de literatură clasică) şi l-a ajutat să publice. Cel mai important, el i-a dat sfaturi lui Hemingway cu privire la scris – subliniind laconismul şi precizia – şi l-a prezentat peste tot ca pe un tânăr scriitor promiţător, o viitoare stea literară. Hemingway, la rândul său, a urmat sfaturile lui Pound şi a încercat să-l înveţe să boxeze.

<—>

Timpul pe care Hemingway l-a petrecut cu Gertrude Stein şi cu Ezra Pound a fost scurt: el şi Stein şi-au suprapus şederea la Paris doar pentru aproximativ şase săptămâni, în timpul primului an şi jumătate al lui Hemingway acolo, iar cu Pound a avut doar în jur de şase luni, urmate de vizite scurte şi corespondenţă în anii care au venit, în timpul „acestor primi ani, neliniştiţi, după război”, afirmă Stein[25], toată lumea era permanent în mişcare. Pound a plecat în scurt timp în Italia, iar Gertrude s-a dus cu Alice la ţară, unde a rămas pentru tot restul anului.

Hemingway era, de asemenea, mereu în mişcare, întotdeauna agitat; a plecat la Genova în aprilie (pentru a relata despre conferinţa economică), în Elveţia în mai

(unde el şi Hadley s-au alăturat unui prieten în drumeţii în Pasul Saint-Bernard), la Milano în iunie (unde l-a intervievat pe Mussolini) şi a făcut pe jos un tur al Pădurii Negre în august. în septembrie, Hemingway a plecat la Constantinopol, ca să scrie despre Războiul greco-turc, iar în noiembrie a ajuns la Lausanne, de unde a trimis articole privind conferinţa de renegociere a tratatului impus Imperiului Otoman (acum Turcia), după război. Hadley l-a însoţit în Elveţia de Crăciun, după care a urmat o succesiune ameţitoare de destinaţii în Italia şi Germania, urmată de prima lor călătorie în Spania. S-ar fi dus în Rusia şi în Irlanda dacă ar fi fost după el, dar Hadley a pus piciorul în prag. în tot acest timp, Hemingway a continuat să scrie, chiar în timp ce-şi dovedea priceperea fizică şi îşi stabilea o imagine de tip dur, angajat mereu într-o mulţime de exerciţii fizice, de la schi, drumeţii şi săniuş la ciclism, pescuit şi box. Mergea la curse de cai şi paria, iar în curând avea să se ducă la luptele cu tauri din Pamplona, pe care le va integra în primul său roman publicat, *Fiesta*. Dar acest roman nu va căpăta o formă definitivă în mintea lui decât după o perioadă lungă, timp în care Hemingway a suferit respingere după respingere. Totuşi, în pofida acestor eşecuri, el a mers înainte cu scrisul, sintetizându-şi propoziţiile, modelându-şi paragrafele şi eliminând clişee şi sentimentalisme. Până să înceapă vara, primise deja primele confirmări – nu pentru povestirile sale, ci pentru câteva poezii.

A fost un început, oricât de neînsemnat. Dar eşecurile de la sfârşitul anului au fost enorme. în primul rând, Hadley i-a pierdut manuscrisele – povestiri, poezii şi un roman neterminat. Le aducea în Elveţia ca o surpriză, ca să poată lucra la ele cât se aflau acolo, dar, pe drum, valiza în care se aflau a fost forată.

Şi apoi, la începutul anului următor, au aflat că Hadley era însărcinată. „Sunt prea tânăr să fiu tată”, scrie Gertrude Stein că i-ar fi spus Hemingway, „cu mare amărăciune.”[26] Dacă Gertrude poate sau nu fi crezută pe cuvânt când vine vorba de subiectul căsătoriei şi al copiilor, subiect pe care îl găsea obositor, e mai puţin important – aşa îşi aminteşte ea scena, inclusiv tentativa ei de a-l consola pe Ernest înainte să-l trimită la ale lui.

oo

în noiembrie a murit Proust. Avea 51 de ani şi, în ciuda unei lungi istorii de sănătate precară, moartea sa a venit ca un şoc. A continuat să lucreze la *în căutarea timpului pierdut* până în clipa morţii, chiar dacă (după cum o confirmă menajera sa,

Céleste Albaret), scrisese „Sfârşit” pe ea încă de la începutul primăverii lui 1922, iar biograful său, William Carter susţine că ar fi vorba de o dată care se încadrează undeva între 1916 şi 1919[27].

într-o noapte, Proust i-a spus lui Céleste că vrea ca munca sa să fie „un fel de catedrală în literatură. De aceea nu se termină niciodată”. Chiar şi după ce construcţia este completă, i-a spus el, există întotdeauna ceva de adăugat[28].

Una dintre ultimele apariţii publice ale lui Proust a fost la somptuosul bal costumat de Anul Nou dat de familia Beaumont, la începutul anului 1922. Mult înainte de eveniment, el i-a scris contelui de Beaumont ca să îl întrebe dacă în casă va fi cald. în ziua balului i-a mai trimis lui Beaumont o scrisoare, în care îi spunea că e hotărât să vină, în pofida faptului că se simte slăbit, şi cerând „o ceaşcă de ceai fierbinte la sosire”. El a cerut, de asemenea, ca Beaumont să nu-l prezinte „unui număr prea mare de doamne intelectuale şi obositoare”[29]. Şi Céleste a sunat (pentru a zecea oară, cum i-a spus Beaumont lui Jean Hugo), ca să se asigure că nu există curenţi de aer în cameră şi că ceaiul (o tizană de *tilleul*) a fost pregătit în mod corespunzător, în conformitate cu reţeta trimisă de ea. Probabil că Beaumont a îndeplinit toate aceste cerinţe într-un mod satisfăcător, căci Proust, care a sosit târziu, ca de obicei, a rămas pe toată durata balului. Părea bolnav, totuşi, i s-a părut lui Hugo, care nu-l mai văzuse din 1917 şi a fost şocat de faţa lui palidă şi umflată[30].

Cocteau a fost unul dintre primii care au văzut trupul neînsufleţit al lui Proust şi, cu permisiunea fratelui lui Proust, doctorul Robert Proust, i-a telefonat lui Man Ray să vină să facă o poză – un exemplar pentru familie, unul pentru Cocteau şi un al treilea pentru el, dacă voia. Nimic pentru presă. S-a întâmplat totuşi ca fotografia să apară în ceea ce Man Ray numea „o revistă elegantă”, cu numele unui alt fotograf drept autor. Man Ray a cerut o erată, dar editorul a spus doar că Man Ray a revendicat lucrarea ca fiind a lui.

Slujba de înmormântare a lui Proust (fusese botezat catolic) a avut loc la Saint-Pierre de Chaillot, iar el a fost ulterior înmormântat laolaltă cu părinţii săi în Père-Lachaise. Printre cei care îl regretau era James Joyce. Unica lor întâlnire, la o cină târzie, în luna mai a anului anterior, avusese ca rezultat doar un schimb placid de replici (Joyce plângându-se de durerile de cap şi de ochi, Proust, la rândul său, plângându-se de digestie) şi o plimbare în acelaşi taxi, în care Joyce, deja beat, l-a131
îngrozit pe Proust deschizând larg fereastra. Fusese un fel de încercare de socializare ratată, dar nici unuia nu părea să-i pese. Proust şi Joyce nu s-au arătat niciodată interesaţi unul de scrisul celuilalt. Cu toate acestea, Joyce a venit să-şi prezinte omagiile la mormântul lui Proust.

Cât despre poza de pe patul de moarte, nimeni nu a descoperit cine a trimis-o la revistă.

oo

Man Ray fotografiase o mulţime de celebrităţi în acel an, inclusiv pe James Joyce, pe care Sylvia Beach l-a trimis în studioul lui Man Ray pentru o fotografie oficială, de autor, chiar înainte ca *Ulise* să iasă de sub tipar. Fotografia, cu Joyce privind în jos, cu fruntea sprijinită în mână, a fost un succes, dar puţini ştiau la timpul respectiv că Joyce îşi proteja ochii slăbiţi de luminile strălucitoare din studio[31].

Ray îi fotografiase deja pe Cocteau şi pe Picasso, iar acum îl fotografia din nou pe Picasso, de data aceasta cu micul său fiu, Paolo. L-a fotografiat, de asemenea, şi pe Henri Matisse (arătând ca un medic, cu ochelari cu ramă de aur), precum şi pe Pica- bia, la volanul uneia dintre maşinile sale rapide. în curând, alţi scriitori şi artişti, inclusiv Satie, Hemingway, Ezra Pound, Joan Mirô, Georges Braque şi Juan Gris, şi-au făcut drum spre studioul lui Man Ray, iar la timpul potrivit, portretele lor apăreau pe pereţii de la Shakespeare and Company, pentru care Man Ray devenise portretist neoficial.

Deja în 1922, Man Ray devenise o figură cunoscută, atât în cercurile comerciale, cât şi în cele artistice: *Vanity Fair* i-a publicat portofoliul şi în aprilie i-a dat o pagină dublă completă, în timp ce dadaiştii îl considerau de-al lor – la fel cum şi mişcarea suprarealistă, de-abia emergentă, care – sub conducerea separatistă a lui Breton, Aragon şi Soupault – începuse să-i ia locul dadaismului. Man Ray a proiectat coperta primei ediţii (din martie 1922) a reînviatei reviste *Littérature,* care dispă- ruse pentru un scurt timp, ca să apară din nou ca revistă de factură suprarealistă – şi aceasta a fost revista pentru care va face, în 1924, memorabila fotografie a unei viori suprapuse pe spatele gol al lui Kiki, fotografie intitulată *Le Violon d'Ingres*.

Gertrude Stein a fost, desigur, curioasă în privinţa acestui nou chip, „un omuleţ care stătea în colţ” la o petrecere dată de nişte prieteni de-ai ei americani. Părea

interesant, şi aşa ea şi Alice l-au vizitat în studioul său mic, care a impresionat-o prin organizare. „Avea un pat, trei aparate de fotografiat mari, mai multe tipuri de lumini, o plasă de ţânţari şi o debara în care îşi developa pozele.”[32] El le-a arătat pozele pe care i le făcuse lui Duchamp şi altora şi a întrebat dacă i-ar permite să vină să o fotografieze pe Gertrude în studioul ei. Gertrude a fost de acord şi a fost atât de mulţumită de rezultat (o fotografie a Gertrudei, împreună cu Alice, acasă, în atelierul lor plin de tablouri)[33] că au urmat mai multe sesiuni foto. El o va fotografia pe Gertrude Stein în următorii zece ani, până când s-au certat din cauza banilor (ea aştepta o reducere considerabilă a sumelor pe care i le datora pentru serviciile de fotograf şi care erau destul de ridicate; toţi suntem „artişti strâmtoraţi”, l-a informat ea tăios)[34]. Ultimele fotografii pe care i le-a făcut, când i-a spus să mute tot ce vrea, s-au dovedit a fi, în cuvintele ei, „extraordinar de interesante”[35].

Succesul a venit cu multe beneficii. Man Ray avea acum posibilitatea de a publica o ediţie limitată a rayografiilor sale, pe care le-a intitulat Les *Champs délicieux* („Câmpurile încântătoare”). De asemenea, s-a mutat din camera lui de hotel într-un studio dispus pe două niveluri, incluzând şi spaţiu de locuit, pe rue Campagne-Première, la numărul 31 bis. Şi noul loc era destul de mic, dar clădirea era o comoară, acoperită cu ţigle de ceramică colorată şi o bogăţie de detalii, iar Man Ray era mulţumit de locuinţă, mai ales că nu după mult a început să-şi împartă spaţiul cu Kiki.

El şi Kiki au devenit iubiţi curând după ce s-au întâlnit, la sfârşitul anului 1921, la puţină vreme după ce Kiki a fost de acord să pozeze pentru el. Ea deja devenise un model popular în Montparnasse, atât pentru personalitatea ei jovială, cât şi pentru frumuseţea ei, dar acum, că era cu Man Ray, nu mai poza pentru pictori. în schimb, a lucrat cu Man Ray în mai mult de 40 de sesiuni fotografice de-a lungul anilor ce vor urma, relaţia lor de opt ani şi colaborarea profesională devenind proverbială în Montparnasse în anii 1920.

r—>

în timp ce Man Ray îşi găsea fericirea cu Kiki, Le Corbusier trăia cu Yvonne Gallis, femeia cu care se va căsători în cele din urmă. O cunoscuse la casa de modă Jove, unde lucra ca vânzătoare şi model atunci când şi-a expus picturile acolo, în 1918. Yvonne era din Monaco, brunetă şi vioaie – un echilibru esenţial pentru intelectualismul, răceala şi fanatismul lui Le Corbusier. Ea întruchipa spiritul mediteraneean

după care tânjise el – şi a adorat-o. Desigur, a păstrat existenţa ei un secret faţă de părinţii lui, tradiţionalişti, care nu ar fi aprobat traiul în concubinaj, dar Yvonne va rămâne mereu ascunsă de ochii publicului, chiar şi după căsătoria lor.

în acelaşi an, Le Corbusier şi-a modificat şi relaţiile profesionale, acceptându-l ca partener pe talentatul, dar cândva dispreţuitul său văr, Pierre Jeanneret. Nu va fi niciodată un parteneriat egal: Le Corbusier venea cu geniul şi cu imaginaţia, în timp ce Jeanneret contribuia cu aptitudinile manageriale necesare. Dar cei doi au lucrat bine împreună, aşa cum Yvonne şi Le Corbusier se completau unul pe celălalt acasă, „într-o zi din 1922”, va scrie Le Corbusier mai târziu, el i-a menţionat lui Jeanneret experienţa care îi schimbase viaţa şi pe care a avut-o la Certosa di Val d'Ema, mănăstirea de călugări cartuzieni din secolul al XV-lea situată în apropiere de Florenţa, Toscana: „Cred că nu am întâlnit niciodată un spaţiu de locuit atât de vesel”, îşi amintea el. Imediat el şi Pierre au fost pe aceeaşi lungime de undă. Punând idei în comun „pe partea din spate a meniului unui restaurant ne-am schiţat spontan «apartamentele de vilă»: ideea se născuse”[36].

în acea toamnă, Le Corbusier a expus la Salon d' automne macheta casei Citrohan, pe care el şi Ozenfant o dezvoltaseră, cu forma sa de cutie de pantofi şi o sufragerie pe două etaje, luminată de soarele care intra printr-un perete de sticlă. Cu acest design în minte, Le Corbusier a asemănat din nou o casă cu o maşină, „o maşină în care să trăieşti”[37]. La aceeaşi expoziţie, Le Corbusier a prezentat desenele, planurile şi machetele pentru un oraş de trei milioane de locuitori, folosind sticlă, beton şi oţel pentru a crea o metropolă modernă, bazată pe viziunea pe care o avusese pentru prima dată pe Val d'Ema. El era, în esenţă, de acord cu cei precum istoricul parizian Jules Bertaut, care s-a plâns de „o orgie de tumult şi de viteză, care face imposibilă traversarea străzii în siguranţă”[38]. Observând impactul automobilelor asupra Parisului, Le Corbusier a comentat: „în această reţea strânsă, închisă în sine, infinit fragmentată, sunt silite să se desfăşoare vitezele moderne, care au crescut de 20-30 de ori. Este inutil să descrii criza, dezordinea”[39]. Dar în timp ce Bertaut se mulţumea să învinovăţească dorinţa postbelică „de a trăi rapid”[40], Le Corbusier căuta soluţii, imaginând drumuri cu acces limitat, care înlocuiesc străzile tradiţionale, şi clădiri grandioase, înalte, înconjurate de zone de parc, care înlocuiesc locuinţele înghesuite, aleile întunecate şi curţile sumbre.

El proiecta şi construia, în acelaşi timp, o reşedinţă pentru Amédée Ozenfant, care primise recent o moştenire substanţială şi îşi putea permite

acum o casă cu cinci etaje, la sud de Montparnasse, între réservoir de Montsouris şi parc Mont- souris. Creând un edificiu suplu, îndreptat în sus, cu un acoperiş cu coamă dublă şi lucarne înclinate (lucarnele nu mai există), Le Corbusier a încorporat cele mai moderne facilităţi, inclusiv un garaj (ceva neobişnuit în 1922) şi o baie de dimensiuni complete pentru menajeră, precum şi facilităţi similare pentru proprietar. O adaptare ascendentă a planului casei Citrohan la un amplasament de colţ, Vila Ozenfant a fost şi rămâne curată, aerisită şi primitoare.
r—>

în acea lună mai, Isadora Duncan a uluit lumea dansului căsătorindu-se. Ceea ce i-a uimit pe cei care o cunoşteau pe Isadora a fost acceptul ei de a se căsători, în general, căci de mai mulţi ani vorbea public împotriva căsătoriei şi refuzase scurt cererea lui Gordon Craig sau a lui Paris Singer, taţii celor doi copii ai ei. în plus faţă de toate acestea, bărbatul cu care se mărita, tânărul şi strălucitul poet rus Ser- ghei Esenin, era cu 18 ani mai tânăr şi deja cuprins de ghearele nebuniei şi distrugerii din cauza alcoolului. Dar Duncan, care vedea în el o asemănare cu angelicul ei fiu, pe care îl pierduse cu ani în urmă într-un bizar accident auto la Paris, a fost imediat fermecată şi s-a simţit protectoare. Ea nu vorbea deloc rusă şi el deloc engleză, dar nu părea să conteze – cel puţin la început. Din nefericire, el a început în curând s-o trateze cu dispreţ. Fiica ei adoptivă, Irma Duncan, îşi amintea că „el a fost un capricios, încăpăţânat de mic copil, iar ea a fost o mamă îndeajuns de pasional îndrăgostită de el pentru a trece cu vederea şi a ierta toate cuvintele vulgare şi loviturile”[41].

Isadora a explicat mai târziu că mariajul a avut loc pentru că se pregătea să înceapă un nou tur în Statele Unite ale Americii şi a vrut să-l aducă pe Esenin cu ea. „Mă opun în mod vehement şi absolut tuturor căsătoriilor legalizate”, scria în memoriile ei, dar „am fost forţată să mă căsătoresc de legile stupide ale ţinuturilor unde a trebuit să călătoresc, ca artist. M-am măritat cu soţul meu ca să-l pot trece vama.”[42]

Din nefericire, îi aştepta dezastrul.135

în primăvara aceea, spre surprinderea lui, Stravinski a avut o premieră nereuşită. *Mavra,* o operă bufă, prezentată de Ballets russes la Opera din Paris, a fost una dintre primele sale compoziţii neoclasice şi e posibil să fi reprezentat o etapă importantă în dezvoltarea sa artistică, dar publicul, care (potrivit lui Darius Milhaud) „avusese nevoie de zece ani ca să înghită *Le sacre,* a fost scandalizat de simplitatea [Mavrei]”[43].

Un alt scandal izbucnise mai devreme, în acelaşi an, când pianistul Jean Wiéner a dat prima interpretare completă, la Paris, a lui *Pierrot lunaire* de Arnold Scho- enberg, avându-l ca dirijor pe Darius Milhaud. Din cauza dificultăţii partiturii, a fost nevoie de 25 de repetiţii pentru ca toată lumea să se sincronizeze, dar, deşi *Pierrot lunaire* avea în acel moment mai mult de un deceniu şi avusese premiera la Berlin, în 1912 (fusese atunci nevoie de 40 de repetiţii), publicul de la Paris şi criticii deopotrivă au fost indignaţi. Nu că ar fi pretins cineva că *Pierrot lunaire* era uşor de ascultat: atonal şi executat în acompaniament instrumental în stil *Sprechstimme* (între cântat şi vorbit), în mod clar a fost o provocare, iar Wiéner s-a angajat să-şi educe publicul prin mai multe spectacole de-a lungul iernii târzii şi primăverii timpurii. în plus, criticile care au apărut în presă aveau o tentă şovinistă şi antisemită destul de pronunţată (cum ar fi referirea unui critic la „concertele străine” organizate de „dadaiştii muzicali”, susţinuţi în „intrigile lor de „cosmopoliţi smintiţi”)[44] şi incidentul a fost numit rapid numit „afacerea otrăvurilor”[45]. Schoenberg, după toate, era evreu, ca şi Wiéner şi Milhaud. Ravel, Albert Roussel, André Caplet şi Roland-Manuel au scris o scrisoare deschisă de protest, colectivă către *Le Courrier musical,* care publicase una dintre cele mai virulente recenzii, încheind cu speranţa „ca patriotismul să păcătuiască mai puţin într-un domeniu în care nu are nimic de câştigat, dar totul de pierdut”[46].

în timp ce Jean Wiéner şoca Parisul muzical, el şi-a continuat concertele de pian la Le Bœuf sur le toit, care se deschisese în ianuarie pe rue Boissy d'Anglas sub privirea unui ochi imens, *L'Oeil cacodylate* al lui Picabia, o creaţie dadaistă pe care prietenii şi asociaţii lui Picabia o completaseră cu mâzgăleli pe toată suprafaţa şi cu comentarii de tip graffiti. (Jean Hugo, care nu s-a putut gândi la nimic de spus, pur şi simplu şi-a scris numele şi a murmurat: *„Voilà!”;* atunci, Picabia i-a spus să adauge *Voilà!* la semnătură)[47]. Le Bœuf, care avusese deja succes la o altă adresă şi sub un alt nume (Le Gaya), a devenit rapid o senzaţie. „Două vaste familii s-au format acolo”,

136

îşi amintea Maurice Sachs, „cea celebrată, care ocupa mesele şi ne dădea un spectacol zilnic, [şi] cea obscură, de spectatori fermecaţi, care se grupau modest înspre bar.”[48]

Cu puţin înainte de a deschide oficial Le Bœuf, un grup de elită dintre obişnuiţi, inclusiv cuplul Picasso, Marie Laurencin, Cocteau, Radiguet, Brâncuşi şi Nina Ham- nett, colorata artistă şi scriitoare galeză, s-au adunat acolo la taifas şi la şampanie. După Hamnett (care cu mult înainte se dovedise un spirit boem în toată regula, printr-o legătură cu Modigliani, precum şi cu un număr de alţi artişti), seara a fost „un succes enorm". După ce petrecerea s-a terminat, ea a plecat spre Montparnasse cu Radiguet şi Brâncuşi, căruia i s-a năzărit dintr-odată să meargă la Marsilia – imediat.

Hamnett nu l-a crezut şi a plecat acasă, dar, spune povestea, Brâncuşi şi Radiguet, „acesta din urmă încă în jacheta lui de seară, au luat un tren spre Marsilia câteva ore mai târziu, fără bagaj, aşa au fost"[49]. De acolo, au cumpărat nişte haine din magazinul unui marinar şi s-au dus în Corsica, unde au rămas două săptămâni. Cocteau, în cele din urmă, a primit o telegramă de la cei doi, care îl informau că se distrează de minune şi că s-ar putea să se întoarcă sau nu, şi s-a supărat de plecarea abruptă a lui Radiguet, deşi oarecum îmblânzit de asigurarea lui Hamnett că Radiguet era „în siguranţă" în grija lui Brâncuşi, fiindcă Brâncuşi era heterosexual. Totuşi, aventurile heterosexuale erau la fel de posibile şi la fel de alarmante, aşa că, atunci când fugarul s-a întors la Paris două săptămâni mai târziu, Cocteau l-a primit cu răceală şi n-a mai pomenit niciodată de incident. în pofida tensiunilor dintre cei doi, Radiguet a continuat să scrie la al doilea roman al său *(Le Bal du comte d'Orgel),* aproape terminându-l în decursul verii şi toamnei din anul acela, în timp ce Cocteau a scris un volum de poezie (*Plain-Chant*), două romane scurte *(Le Grand écart* şi *Thomas l'imposteur),* precum şi o adaptare a *Antigonei* lui Sofocle (încă o manifestare a neoclasicismului postbelic). *Antigona* lui a avut premiera la sfârşitul lunii decembrie la Théâtre de l'Atelier în Montmartre, pe muzică de Honegger, decor de Picasso şi costume de Chanel. Productivitatea lui Cocteau, gama largă de genuri şi registre abordate, precum şi contrastul dintre aceste lucrări şi cea de anul precedent, *Les Mariés de la Tour Eiffel,* erau năucitoare. Maurice Sachs scria că tinerii vremii „erau atât de îndrăgostiţi de munca lui Cocteau şi atât de vrăjiţi de el, încât... circulau poveşti despre unii care escaladau felinarele de pe rue d'Anjou ca să-l vadă pe Cocteau ieşind din casă"[50].

Ravel, fericit şi instalat confortabil, departe de lume, în noua sa reşedinţă din Montfort FAmaury, tocmai începea lucrul la o comandă pe care o primise de la Serge Koussevitzky, care consta în orchestrarea

compoziţiei lui Musorgski, *Tablouri într-o expoziţie*. Koussevitzky avea să-l înlocuiască în curând pe Pierre Monteux ca dirijor al Orchestrei Simfonice din Boston; dar acum, după ce părăsise nu de mult Uniunea Sovietică pentru a veni la Paris, el organiza aici o serie de concerte Koussevitzky, specializându-se în prezentarea noilor lucrări ale unor compozitori precum Ravel, Stravinski şi Prokofiev. Orchestraţia pusă la punct de Ravel pentru *Tablouri într-o expoziţie* va deveni versiunea definitivă, o bucată interpretată în mod regulat la concerte timp de mulţi ani.

Marie Curie, revenită din turul ei epuizant în Statele Unite ale Americii, se întorsese în sfârşit la lucru în laboratorul ei, pentru care Sarah Bernhardt ţinuse un spectacol cu strângere de fonduri în toamnă – una dintre ultimele ei apariţii pe scenă. Deşi Curie nu făcea politică, a crezut din toată inima în misiunea Ligii Naţiunilor şi a acceptat o numire în comisia privind cooperarea intelectuală, la care a participat în mod activ timp de mai bine de un deceniu.

încercând să cucerească lumi noi, André Citroën demonstrase deja calităţile maşinii sale semişenilate Citroën Régresse, pe teren accidentat, la o verificare pe zăpadă în Alpi, urmată de o demonstraţie sub supravegherea armatei franceze. Valoarea unui vehicul care putea parcurge cu putere mică şi având nevoi scăzute de combustibil, pe un teren acoperit cu nisip, zăpadă sau noroi a deschis noi posibilităţi de desfacere, în special în noile colonii africane ale Franţei şi în Orientul îndepărtat. Pentru a dovedi acest lucru în mod concludent, Citroën, la sfârşitul anului 1922, a pus la cale prima traversare a deşertului Sahara într-un autovehicul. Nu este surprinzător faptul că insolitul eveniment, un parcurs de aproximativ 6 500 de kilometri prin deşert, fără drumuri, de la Touggourt, în Algeria, la Tombouctou şi înapoi, a captivat publicul la nivel mondial.

Poate că Citroën era un jucător de noroc în viaţa sa personală, dar, în pregătirile pentru această întreprindere, a respectat cele mai înalte exigenţe – căci traversarea, în mintea lui, departe de a fi o aventură romantică, era o investiţie şi nimic nu a fost lăsat la voia întâmplării. După 20 de zile de la plecarea din Touggourt, zece bărbaţi cutezători şi cinci vehicule cu aspect ciudat (vopsite în alb pentru a reflecta razele solare şi

purtând însemne luate din mitologia egipteană) au intrat triumfători în Tombouctou. Cu previziunea-i tipică, Citroën echipase expediţia cu propriul echipament de filmare şi cu un cameraman, pe lângă un geograf şi interpret (filmul, odată finalizat, va constitui un cap de afiş în toate capitalele importante ale Europei). Citroën îşi înzestrase expediţia şi cu puşti şi mitraliere, cu care convoiul să se apere în timpul nopţii, adu-

nându-se în jurul unui foc de tabără – stil Vestul sălbatic – cu ţevile armelor îndreptate spre exterior.

Pe drumul înapoi, participanţii au fost întâmpinaţi de Citroën însuşi şi de neînfricata lui soţie, care au ajuns în propriile maşini semişenilate şi au adus şampanie. Mai mult de 500 de oameni pe cămile au aşteptat participanţii la Touggourt, unde maşinile semişenilate s-au întors la 12 săptămâni după ce porniseră. în termeni practici, Citroën a demonstrat că maşinile sale ar putea traversa circa 6 500 de kilometri de nisip în aceeaşi perioadă de timp în care o cămilă ar fi străbătut 1 600. Şi demonstrând acest lucru, el a creat o avalanşă de publicitate favorabilă.

Renault nu va permite să fie lăsat în urmă, şi la începutul anului 1923 va organiza propria expediţie, aceasta din Algeria până la sistemul de cale ferată din Niger. Dar, în loc de maşini semişenilate, Renault a folosit automobile cu şase roţi pentru a traversa nisipurile – organizând apoi o trecere cu un singur Renault, un automobil mic, de şase cai-putere. Citroën a răspuns creând un automobil mic, de cinci cai-putere, iar concurenţa dintre cei doi fabricanţi de maşini a continuat să escaladeze.
rvJ

între timp, relaţiile dintre Franţa şi aliaţii săi au continuat să se deterioreze până la sfârşitul anului, când Franţa, sub conducerea lui Poincaré şi susţinută solid de către aripa dreaptă din Parlament, s-a pregătit să pretindă reparaţii ocupând zona industrială a Ruhrului din Germania, o mişcare pe care Clemenceau a condamnat-o.

Germanii au declarat că nu pot plăti, mai ales în contextul inflaţiei în vertiginoasă creştere. Cu toate acestea, Franţa a fost iritată atunci când industria germană, care, spre deosebire de cea franceză, a suferit doar mici pagube de război, întârzia în mod regulat livrările obligatorii de materii prime, în special cărbune şi cherestea. în plus, de-a lungul lui 1922, aliaţii Franţei au refuzat să-i ierte datoriile de război şi, în acelaşi timp, creşterea protecţionismului a dus la închiderea pieţelor americane pentru mărfurile franceze.

Se poate ca Poincaré să fi preferat sancţiuni nemilitare, dar furia din rândurile aripii drepte franceze şi activismul creşteau. Pe parcursul întregului an, Léon Daudet denunţase bolşevismul şi ceea ce el numea „capitala anglo-germano-evreiască” în faţa unor mulţimi frenetice. Daudet

a fost cel care a numit Tratatul de la Versailles „absurd”[51] şi care, la începutul anului, a ajutat la îndepărtarea lui Briand (care şi-a exprimat dorinţa de a reduce penalităţile Germaniei) din postul de prim-ministru şi aducerea lui Poincaré, despre care Daudet şi Maurras credeau că va fi mai receptiv la opiniile lor. Amândoi l-au salutat pe Poincaré când, sub conducerea sa, francezii au refuzat toate concesiile privind dezarmarea şi despăgubirile.

Cel care i-a asistat pe Daudet şi Maurras în campaniile de dreapta a fost François Coty, care, în 1922, a folosit o mică parte din averea sa acum enormă pentru a cumpăra ziarul *Le Figaro*. Coty, care tânjea să joace un rol major în politică şi care nu a întâmpinat nicio opoziţie în cadrul organizaţiei sale, a schimbat rapid numele din *Le Figaro* în *Figaro* şi tendinţele politice ale ziarului de la moderat conservator la extremă dreapta.

Este posibil să fi părut un pas neobişnuit pentru un parfomier, dar Coty devenise deja un om foarte bogat şi influent. în 1922, în pofida provocărilor de acasă, din Franţa, în special din partea lui Chanel, dar şi a unor parfomieri precum Guerlain şi Lanvin, el a înfiinţat Coty Inc., care va fi în curând cotată la Bursa din New York. Presa americană încă îl numea pe Coty „regele parfomurilor”. La urma urmei, fabricile lui Coty produceau acum 100 000 de cutii de pudră pe zi, iar clienţii săi erau de ordinul milioanelor. Deşi cheltuia enorm, averea sa a rămas una dintre cele mai mari din lume. Ca un om de afaceri cu un impresionant succes, Coty era acum hotărât să modeleze opinia publică în direcţia dorită.

în timp ce Coty urmărea viziunea sa de dreapta, fondatorul acum bogat al F Oréal, Eugène Schueller – al cărui singur copil, Liliane, s-a născut în acelaşi an – era pe cale de a dezvolta un model de afaceri, şi implicit un model al lumii, ostentativ binevoitor şi paternalist, dar fondamental autoritar. în anii 1930, această tendinţă autoritară îl va face să sprijine o organizaţie violentă, de dreapta şi fascistă, numită *La Cagoule*.

Era o tendinţă îngrijorătoare, mai ales că, la sfârşitul lunii octombrie, Benito Mussolini (al cărui Partid Naţional Fascist număra, la mijlocul lui 1922, mai mult de o jumătate de milion de membri) a devenit în mod legitim prim-ministrul Italiei, în urma spectaculosului său Marş asupra Romei – un eveniment istoric, care a fost finanţat, cel puţin în parte, de către marele admirator al lui Mussolini, François Coty[52].

Q() mmhiê la (^alds (1923)

/~\ÇX/ 11L|1 a început literalmente cu o detunătură, atunci când Germaine V___te^-jH Berton l-a împuşcat şi l-a ucis pe Marius Plateau, secretar al Ligue de

F Action française şi şef al Fédération nationale des Camelots du roi, divizia tânără a acesteia, vânzători ai ziarului*, tineri militanţi de dreapta şi bătăuşi de stradă. Berton fusese, de fapt, în căutarea unor ţinte mai cunoscute, precum Léon Daudet sau Charles Maurras, dar a trebuit să se mulţumească cu Plateau când nu a putut da de ceilalţi.

Camelots du roi, divizie creată pentru a apăra Action française şi activităţile sale, erau, de fapt, nişte bătăuşi de care se temea toată lumea. Intens naţionalişti, antire- publicani şi antisemiţi, ei puteau fi rapid mobilizaţi şi dezlănţuiţi, de obicei pentru scopuri violente. Berton, o tânără anarhistă, a răspuns violenţei cu violenţă şi apoi a vrut să se sinucidă – fără succes însă, cum se întâmplă în asemenea situaţii.

* *Camelots,* în limba franceză (n. red.).

Camelots du roi petrecuseră deja mai multe zile de scandal, ocupându-se de protestatarii antiguvernamentali care denunţau ocuparea zonei industriale a Ruhrului de către trupele franceze, cu sprijinul Belgiei. Această executare silită a despăgubirilor de război datorate de Germania printr-o acţiune militară a fost eficace temporar, dar în curând şi-a câştigat oprobriul lumii întregi, atunci când marca germană a intrat în cădere liberă şi soldaţii francezi au întâmpinat cu forţa miile de muncitori germani care provocau încetinirea producţiei. în incidentele care au urmat, soldaţii francezi au împuşcat peste 100 de muncitori germani care refuzau să continue munca.141

în loc să devină moneda de negociere la care spera Poincaré, ocuparea franceză a regiunii Ruhr a devenit curând o piatră de moară, mai ales că ocupaţia puternic militarizată părea a fi o încercare de a forţa graniţa vestică a Germaniei prin înfiinţarea acolo a unui stat controlat de francezi.

Statele Unite ale Americii nu au fost interesate să reducă datoriile Franţei sau să furnizeze capital pentru reconstrucţie, în timp ce Banca Angliei a venit în ajutorul Berlinului, permiţând Germaniei să înfiinţeze o monedă nouă şi să adopte un buget mai viabil.

în plus, deşi nimeni la momentul respectiv nu acorda prea multă atenţie, la München, Adolf Hitler începuse să agite mulţimile, care deja fierbeau din cauza ocupaţiei franceze, pe care germanii, furioşi, au privit-o ca pe o expansiune imperialistă.

Action française era în largul ei în această atmosferă supraîncălzită. Avea acum 300 de filiale cu 30 000 de membri, iar ziarul ei, *Action française*, număra 100 000 de abonaţi, număr la care se adăugau cititorii publicaţiilor afiliate, pentru studenţi şi mediul rural. Ocupaţia franceză din Ruhr nu era bine privită de opinia publică, e adevărat, dar cu siguranţă atinsese coarda sensibilă a naţionaliştilor autohtoni, mai ales după asasinarea lui Plateau, a cărui moarte a fost prezentată de către Action française ca rezultat al acţiunilor bolşevicilor germani. Se pare că Germaine Berton acţionase din ură faţă de tot ceea ce se întâmplase în trecutul recent, de la asasinarea, în 1914, a liderului socialist Jean Jaurès până la ceea ce ea a numit „noul război din Ruhr”[1]. însă acţiunea ei a dus la atacuri pe scară largă asupra obiectivelor de stânga, inclusiv două ziare, ale căror sedii au fost vandalizate. Şi cu siguranţă nu a fost de folos carierei politice a lui Marcel Cachin, fondator (în 1920) al Partidului Comunist Francez şi deputat comunist în Adunarea Naţională. Ulterior, i-a fost retrasă imunitatea parlamentară şi a fost închis pe motiv de complot împotriva guvernului.

r—>

Chiar în timp ce se întâmplau toate astea, contele Harry Kessler s-a întors la Paris şi s-a întâlnit pe neaşteptate cu Misia Sert şi Diaghilev la un concert de Satie şi Poulenc. A fost prima lor întâlnire de la război şi toţi au fost „profund mişcaţi”, a scris el în jurnalul său, adăugând că „Misia abia

putea să vorbească”. Două zile mai târziu, s-a dus să îi vadă pe Misia şi pe soţul ei, José-Maria Sert, iar ea i-a spus din nou că a fost emoţionată „aproape până la lacrimi” când l-a întâlnit din senin pe Kessler.

„în timpul războiului”, i-a spus ea, „tu ai reprezentat pentru noi imaginea celeilalte tabere. La tine ne gândeam când cineva spunea: Germania.” Mai târziu, Cocteau i-a spus că Misia nu fusese doar mişcată de întâlnire, ci şi contrariată şi stânjenită. în orice caz, a remarcat Kessler, „a fost o conversaţie ciudată”[2].

Ulterior, în timp ce Kessler şi Cocteau luau prânzul, „s-a discutat mult, desigur, despre ocuparea Ruhrului”. Cocteau s-a arătat plin de compătimire, dar Kessler era conştient de faptul că, în momentul acela, Cocteau „nu putea să dezvolte subiectul, în prezenţa mea”. Mai târziu, Kessler a încercat să-l convingă pe jurnalistul britanic Henry William Massingham că mulţi francezi „îşi doresc sincer despăgubiri şi securitate autentică (nu expansiune imperialistă)”, dar nu a fost capabil să-l convingă[3].

Kessler l-a vizitat, de asemenea, pe scriitorul şi poetul Pierre Jean Jouve, care a declarat, gânditor, că „tragedia Franţei este să fie o naţiune de rangul al doilea, care doreşte, prin orice mijloace, să treacă în rangul întâi”. Din punct de vedere intelectual, a adăugat Jouve, „este încă în primul rang, dar se agaţă de tradiţie într-un grad uimitor”. Ca exemple, el a citat poezia franceză, despre care a afirmat că îşi trăgea inspiraţia, în prezent, din secolul al XVI-lea, iar literatura franceză contemporană, din cel de-al XVII-lea. Ca un contraargument, Kessler a menţionat încercările lui Cocteau de a moderniza opera lui Du Bellay, un poet din secolul al XVI-lea. De asemenea, l-a reamintit pe Satie, „care se mândreşte cu întoarcerea la muzica secolului al XVIII-lea”[4].

Niciunul nu a pomenit adaptarea *Antigonéi* lui Sofocle, făcută de Cocteau, *Pulci- nella* lui Stravinski (bazată pe muzica unui compozitor italian din secolul al XVIII-lea) sau neolasicismul emergent al lui Picasso.
r—>

Anii lungi de război, brutali şi distrugători, au dus la apariţia, în domeniul artistic, a unei nevoi acute şi a unei receptivităţi deosebite la calm şi seninătate – „disciplină şi ordine, claritate şi umanitate”, aşa cum a definit-o istoricul de artă Alfréd Barr[5]. Această mişcare larg răspândită, exprimată în artă şi arhitectură, precum şi în teatru, literatură şi muzică, lua ca punct de referinţă Antichitatea – de la Racine şi Poussin la Ingres, găsindu-şi inspiraţia mai ales în mitologia greacă şi romană. Neolasicismul lui Picasso a făcut parte din această căutare postbelică a calmului şi ordinii şi, deşi el a continuat să picteze lucrări cubiste, cum ar fi *Trei muzicieni* (1921), contribuţia sa la neoclasicism s-a dovedit deosebit de importantă.

Explorările lui Picasso în neoclasicism s-au dovedit de asemenea şi profitabile, căci lucrări precum *Femeie în alb* şi *Amanţii* au putut fi mai uşor apreciate de cumpărătorii americani bogaţi decât aventurile sale anterioare în cubism. Negustorul său de artă, Paul Rosenberg, prefera arta care se vindea, în special la preţuri mari, iar Picasso cu siguranţă s-a bucurat şi el de averea-i în creştere. Deja în 1923, printre alte accesorii ale unei vieţi privilegiate, îşi luase o maşină cu şofer, un luxos Panhart. Nu a fost singurul dintre artiştii de succes cu automobile scumpe: Braque avea un Alfa Romeo, Derain deţinea un Bugatti, iar Picabia era faimos pentru numărul de maşini de curse pe care le avea. Braque şi-a vopsit maşina într-un roşu ţipător şi i-a vândut-o lui Blaise Cendrars, care era un pericol pe şosele, mai ales că i se amputase un braţ în război. Dar Picasso refuza să conducă. Oricine era suficient de bogat ca să-şi permită o maşină de lux era, în opinia sa, destul de bogat ca să-şi permită un şofer[6].

între timp, Picasso se îndepărtase de soţia sa pasionată de socializare şi, probabil, plictisitoare, aşa cum se reflectă în portretele pe care i le picta acum. Mai multă afecţiune, poate chiar pasiune, transpare, în aceeaşi perioadă, din lucrările pentru care poza Sara Murphy, o expatriată americană bogată.

Sara şi soţul ei, Gerald, sosiseră la Paris în 1921, cu cei trei copii ai lor, şi imediat au fost atraşi de grupurile artistice ale momentului. Ambii veneau din familii bogate: tatăl Sarei se îmbogăţise din cerneală de tipar de înaltă calitate şi-şi împărţise deja averea copiilor, oferindu-i Sarei un venit anual considerabil. Tatăl lui Gerald era proprietarul prosper al companiei Mark Cross, distribuitor de bunuri scumpe din piele. Gerald fusese prieten cu Cole Porter din zilele lor de studenţie la Yale, iar familia Murphy şi-a făcut imediat prieteni din grupul lui Porter, pe lângă cei din înalta societate a avangardei, unde cuplul Picasso juca rolul principal.

Gerald Murphy avea talent artistic, lucru de care Picasso şi-a dat imediat seama, iar Sara era foarte frumoasă, lucru pe care l-au mai observat şi alţii, nu numai Picasso. Ea şi soţul ei erau nu doar bogaţi şi educaţi, ci şi atractivi şi eleganţi, calzi şi afectuoşi. Curând şi-au format ei înşişi un anturaj sclipitor, din care făceau parte americani cum ar fi Ernest Hemingway, Cole Porter, E Scott Fitzgerald şi John Dos Passos, precum şi artişti europeni importanţi, muzicieni şi scriitori, inclusiv Picasso, Cocteau şi Stravinski, anturaj pe care l-au susţinut şi înconjurat cu afecţiune.

şi au creat o viaţă „încărcată şi înmiresmată cu tot ce e frumos”, cum spunea Gerald. în plus, ei au împărtăşit acest dar cu toţi cei din jur. „Viaţa părea mai luminoasă când apăreau ei”, va spune mai târziu Archibald MacLeish. „Nu în sensul decorativ, de valoare *adăugată,* ci un fel de revelaţie a unei frumuseţi inerente.”[7]

Totuşi, viaţa nu era perfectă pentru acest cuplu de aur, mai ales că Gerald a devenit din ce în ce mai conştient de homosexualitatea lui. Dar Sara, care era profond îndrăgostită de el, se pare că nu a cedat avansurilor lui Picasso sau ale oricui altcuiva, în schimb, cei doi Murphy şi-au umplut viaţa cu artă şi cu prieteni din lumea artei. Pictura lui Gerald i-a adus o recomandare către Diaghilev, care i-a angajat pe el şi pe Sara (care, de asemenea, luase lecţii de artă) pentru a repara decorurile de la Ballets russes. Acest lucru le-a dat, în schimb, celor doi Murphy acces la lumea lui Diaghilev, inclusiv la Picasso, Braque şi Derain, ale căror decoruri le reparau.

Curând, în viaţa lor va intra şi Fernand Léger, ca mentor al lui Gerald, ale cărui picturi din ce în ce mai monumentale se axau pe maşini şi părţi ale maşinilor – fă- când-l pe Léger să-l numească „singurul pictor american din Paris”[8]. în primăvara lui 1923, Gerald a fost gata să depună patru lucrări la Salon des indépendants, unde a primit o atenţie favorabilă.
rv>

în timp ce Gerald Murphy se reinventa ca pictor, Jean Renoir contempla o schimbare fundamentală în viaţa sa, de la cea de ceramist, pe care tatăl său o prevăzuse pentru el.

Jean Renoir era de mult timp fascinat de filmele americane, în special de cele cu Charlie Chaplin. Dar abia în 1923, după ce a văzut *Le Brasier ardent* – un film făcut în Franţa de către emigrantul rus Ivan Mosjoukine – i-a venit ideea de a face el însuşi filme. Soţia lui îşi aminteşte altfel povestea, dar Jean a insistat pe importanţa rolului acestui film în evoluţie proprie. „Filmul m-a uimit”, îşi va aminti el. „Cred că l-am văzut de cel puţin zece ori.” L-a făcut să-şi dea seama că „în loc să criticăm nepăsător presupusa lipsă de rafinament a publicului [francez], am simţit că ar trebui să încerc să-l mişc prin proiecţia unor imagini autentice, în tradiţia realismului francez”. Pentru a ajunge la realismul şi autenticitatea pe care şi le dorea, a decis „să facă un studiu al gesticii franceze, cum apare ea reflectată în picturile tatălui meu”[9].

El a insistat că „am intrat în lumea cinematografiei numai cu scopul de a o face pe soţia mea vedetă”. Dédée era foarte frumoasă şi visase mult timp să devină vedetă de

cinema. Se îmbrăca precum o vedetă şi era încântată atunci când oamenii o opreau pe stradă să o întrebe în ce film au văzut-o. Ea şi Jean se gândiseră chiar la un nume de scenă pentru ea, Catherine Hessling. Rezultatul a fost primul lor film împreună, unul mut, alb-negru, aşa cum erau toate pe atunci, numit *Catherine, ou une vie sans joie* („Catherine sau o viaţă lipsită de bucurie”), pe care Jean l-a finanţat şi pentru care a şi colaborat la scenariu. Normal, Catherine a avut rolul principal. Juca o servitoare ingenuă care se îndrăgosteşte de fiul stăpânului ei şi este urmărită de un ticălos. Totul era o „capodoperă de banalitate”, îşi aminteşte Renoir. Finalizat în 1924, a fost, în cuvintele sale, „un eşec total” şi niciodată nu a fost proiectat în cinematografe[10]. Dar, a adăugat el, „microbul regizoral mă atinsese şi nu-i puteam rezista”[11].
r—>

în acest timp, un alt microb – microbul colecţionarului – pusese stăpânire pe un american bogat, doctorul Albert C. Barnes, şi puţini erau cei care puteau rezista pasiunii lui hotărâte (mulţi spun încăpăţânată).

Doctorul Barnes, o personalitate puternică şi adesea rigidă, îşi făcuse milioanele prin inventarea şi comercializarea unui antiseptic numit Argyrol, folosit pentru tratarea gonoreei. Crescut într-o familie din clasa muncitoare, care nu avea nici timp, nici bani pentru răsfăţ, Barnes a devenit interesat de artă printr-un prieten de liceu, William Glackens, care devenise un artist de succes. în 1911, la scurt timp după ce Barnes a devenit milionar, el i-a dat lui Glackens o sumă de bani ca să meargă la Paris şi să cumpere artă franceză contemporană pentru el. Picturile alese de Glackens (inclusiv lucrări de Cézanne, Renoir, Degas, Van Gogh, Monet, Gauguin şi Matisse) au devenit nucleul colecţiei lui Barnes.

în curând, Barnes a vizitat Parisul în persoană, unde Glackens l-a prezentat mai multor artişti avangardişti şi unor mecena. Printre aceştia, Gertrude şi Leo Stein, prin care Barnes s-a familiarizat cu Matisse şi Picasso.

Avidul colecţionar a dobândit apoi picturi exemplare ale acestor pictori, la nişte preţuri cu care îi plăcea să se laude. După război, Barnes şi-a continuat valul de achiziţii. Pe lângă achiziţionarea a zeci de tablouri de Renoir, Cézanne, Picasso şi Matisse pentru conacul său din Philadelphia, construit special ca să aibă unde îşi expune colecţia, Barnes a început să adune şi lucrări de Lipchitz, Kisling, Pascin, Mărie Lau- rencin şi alţii.146

Şi apoi, la începutul lui 1923, a zărit o pictură a lui Chaim Soutine, numită *Pa- tiserul.* Pictura atârna în galeria aparţinând lui Paul Guillaume, care la momentul respectiv era negustorul de artă şi ghidul lui Barnes în lumea artistică pariziană. Intrigat, Barnes a cumpărat prompt toate lucrările lui Soutine (cel puţin 25 de picturi). Cu greu ar fi putut alege un artist mai lovit de sărăcie şi – până în acel moment – necunoscut. Soutine, care îndurase o copilărie de sărăcie lucie în apropierea Minskului, suferea, mai mult sau mai puţin aceleaşi lipsuri şi la Paris, unde înfruntase această viaţă în La Ruche, înainte de a se muta într-un atelier dărăpănat lângă Gare Montpar- nasse – unul pe care îl împărţea, ocazional, cu bunul său prieten Amedeo Modigliani. O cunoştinţă care i-a vizitat odată pe cei doi, într-o noapte târziu, îşi amintea că i-a găsit culcaţi pe podea înconjuraţi de un şănţuleţ umplut cu apă ca să ţină departe ploşniţele. Fiecare ţinea câte o lumânare, la lumina cărora Modigliani citea Dante.

Tot în acest studio Kiki l-a întâlnit pentru prima oară pe Soutine, într-o noapte în care dăduse îngheţul, când acesta ardea ce putea din casă ca să îi fie cald. Situaţia sa nu se îmbunătăţise prea tare în 1920, când criticul de artă Marcel Castaing şi soţia lui, Madeleine, au văzut tablourile şi i-au oferit 100 de franci pentru una din picturile sale. Camera din spate a cafenelei unde s-au întâlnit era întunecată, iar Soutine – dându-şi seama că ei nu ar fi putut vedea prea bine pictura şi la fel de conştient de faptul că ştiau că e foarte sărac – a refuzat oferta cu mândrie, spunându-le că ar fi fost mai fericit dacă i-ar fi oferit cinci franci.

Cei doi Castaing vor deveni, în cele din urmă, patronii şi prietenii lui Soutine, dar numai după ce norocul acestuia s-a schimbat brusc. în 1928, de fapt, ei vor plăti 30 000 de franci pentru o pictură de Soutine.

Dar cel care l-a descoperit pe Soutine a fost doctorul Barnes, care a plătit în jur de 60 000 franci (aproximativ 3 000 de dolari) pentru toate lucrările lui Soutine existente la acea vreme. Potrivit poveştilor care au circulat la scurt timp după, Soutine a sărbătorit evenimentul făcând primul lucru care i-a trecut prin cap: a dat fiuga în stradă şi a oprit un taxi. „încotro?”, a întrebat şoferul. „De ce nu Riviera?”, a replicat Soutine. Şoferul a fost suspicios, dar când Soutine i-a fluturat teancul de bani, taxiul a demarat. în final, călătoria l-a costat doar o fracţiune din banii primiţi de la Barnes.

Deloc surprinzător, vestea achiziţiei lui Barnes s-a răspândit cu repeziciune, iar cariera lui Soutine şi-a luat avânt. Preţul picturilor sale a crescut, iar povestea lui a

devenit rapid o legendă, anume o legendă din Montparnasse – una care avea un farmec în plus, acela de a fi cel puţin parţial adevărată.

c—>

Un punct culminant al stagiunii din primăvara acelui an a fost baletul lui Stra- vinski *Les Noces* („Nunta"). Compozitorul – care lucra de mai mulţi ani la muzica pentru acest balet – se hotărâse, în mod neobişnuit, să combine patru piane şi şase instrumente de percuţie (tobe, clopote şi xilofon), împreună cu un cor şi patru solişti, pentru evocarea unei nunţi ruseşti tradiţionale.

Spre mulţumirea sa, coregrafa, Bronislava Nijinska (sora lui Nijinski), s-a concentrat pe corpul de balet, mai degrabă decât pe dansatorii individuali, în timp ce costumele simple, maro şi alb, şi decorurile grave au fost create de Natalia Goncearova (care a fost, de asemenea, profesoara celor doi Murphy şi care i-a ales, împreună cu noul lor prieten, John Dos Passos, să picteze decorurile). Atât publicul, cât şi criticii au fost entuziasmaţi; toată lumea a fost de acord că *Les Noces* era o repetare a zilelor de glorie ale *Le Sacre du printemps,* iar *Mavra* a părut acum, spre marea lor uşurare lor, să fie o anomalie. Diaghilev însuşi a fost atât de mişcat când a auzit prima dată muzica, încât a lăcrimat „şi a spus că e cea mai frumoasă şi mai pur rusească dintre toate creaţiile puse în scenă de Ballets russes"[12]. Stravinski a afirmat mai târziu că, datorită faptului că Diaghilev fusese atât de încântat, i-a dedicat lui muzica.

Petrecerea de după spectacol, organizată de cuplul Murphy, a fost la fel de apreciată ca şi spectacolul în sine. După ce au fost refuzaţi de către directorul de la Cirque Medrano, unde voiseră iniţial să ţină acest eveniment, pe care şi-l imaginau modernist şi relaxat, Sara şi Gerald s-au oprit, în schimb, asupra unei barje transformate, situate în faţa Adunării Naţionale. Acolo, Sara – care uitase că, deoarece petrecerea cădea într-o duminică, nu putea să găsească flori proaspete – a creat un substitut memorabil. Cumpărând grămezi de jucării ieftine de la un bazar din Montparnasse, ea a aranjat un corn al abundenţei din care, pe masa de banchet, se revărsau păpuşi, camioane şi animale împăiate.

Picasso a fost fermecat de piesa centrală a aranjamentului Sarei şi a început să se joace cu jucăriile, rearanjându-le într-un morman uriaş, având în vârf o vacă împăiată pe scara unui camion de pompieri. Au urmat

o mulţime de nebunii nocturne, alimentate de cantităţi uriaşe de şampanie, dar cu siguranţă punctul central al serii a

fost momentul în care Stravinski, luându-şi avânt, a sărit prin coroana de lauri ţinută de către dirijorul Ernest Ansermet şi de Boris Kochno.

într-o notă mult mai modestă, celebrul frate al Bronislavei Nijinska, VaslavNijin- ski, participase şi el, în mod surprinzător, la premiera baletului. Doctorii s-au gândit că l-ar putea scoate din lungile sale perioade de tăcere. Dar Nijinski, care fusese internat din 1919 pentru schizofrenie, nu a dat niciun semn de recunoaştere de-a lungul serii – nici măcar în timpul baletului *Petrushka* („Petruşka") în care făcuse cândva unul dintre rolurile sale legendare.
r—>

Primăvara aceea a fost un lung şir de petreceri. La sfârşitul lunii mai, familia Beaumont a dat un sclipitor bal costumat, de data aceasta tema fiind Antichitatea şi Ludovic al XIV-lea. Pentru partea de distracţie, contele de Beaumont a vorbit cu Cocteau, care a propus o scurtă secvenţă de balet, numită *La Statue retrouvée,* pe care a descris-o ca pe o serată imaginară având loc în lumea poveştilor din epoca lui Louis al XIV-lea. Beaumont a reuşit să-i convingă pe cei mai buni dintre cei mai buni să pună umărul la acest interludiu spumos: costumele au fost semnate de Picasso, coregrafia de Massine şi muzica de Satie. Printre protagonişti – Olga Picasso şi nepoata Winnarettei de Polignac, frumoasa mondenă Daisy Fellowes.

Pe lângă costume, Beaumont i-a cerut lui Picasso să picteze patru panouri mari care să decoreze sala de bal. Picasso, care şi-a imaginat un ansamblu de scene clasice, a reuşit să termine numai unul dintre acestea (negustorul de artă Paul Rosenberg nu aprecia comenzile care aduceau puţini bani artistului şi niciun profit lui personal). însă cel pe care l-a terminat compensa toată frivolitatea serii: o lucrare neoclasică majoră, *Cele trei graţii.*

Petrecerile, mai ales la Le Bœuf sur le toit, au continuat aproape nonstop de-a lungul lunilor mai şi iunie, culminând, la începutul lui iulie, cu petrecerea de casă nouă a lui Milhaud, la care a fost prezentă toată lumea bună şi unde divertismentul a fost asigurat de o mulţime de păsări dresate. în seara următoare, Tristan Tzara a prezentat un eveniment încă şi mai memorabil, *Soirée du cœur à barbe** – o încercare de a pune în umbră noua mişcare suprarealistă şi de a revitaliza dadaismul.

* Tristan Tzara a publicat la Paris în 1922 primul şi unicul număr al „jurnalului transparent" *Le cœur à barbe* (n. red.).

Seara a început aparent liniştit, cu muzică de Stravinski, Aurie, Milhaud şi Satie, dar a cotit-o treptat spre experimental prin lecturi de poezie, mai ales cele ale lui Cocteau, în timpul cărora cineva suna continuu dintr-un clopoţel. Liniştea a fost restaurată prin prezentarea unui film experimental al lui Man Ray *(întoarcerea la raţiune),* în care imagini ale bustului nud al lui Kiki apăreau la sfârşitul unei serii de rayografii abstracte în mişcare precum „enorme ace albe învârtindu-se şi alunecând pe diagonală într-un dans epileptic, apoi, din nou, o piuneză făcând eforturi disperate de a părăsi ecranul”[13].

Man Ray îşi va aminti că problemele au început când s-a rupt filmul, în sală fă- cându-se întuneric beznă, ceea ce a dus la certuri şi fluierături. Alţii spun că întreruperile acestea au survenit în timpul farsei dadaiste a lui Tzara, *Le Cœur à gaz.* în orice caz, seara s-a lăsat cu o bătaie serioasă şi răni autentice, iar sala a fost distrusă. Au urmat o serie de procese şi contestaţii în instanţă, precum şi ani de certuri. Dar toată lumea a fost de acord că acest ultim eveniment public fusese cântecul de lebădă al dadaismului, iar suprarealiştii lui Breton putea acum, în sfârşit, să ia în primire rolul principal.

r—>

Acesta a fost momentul în care lumea bună a părăsit Parisul pe perioada verii. Vara precedentă, familia Murphy se alăturase lui Cole şi Linda Porter la Cap d'Antibes, un loc pe Riviera franceză care, până când să-l descopere cuplul Porter, fusese cu totul nepopular şi practic pustiu în lunile de vară. Cei doi Murphy s-au întors acolo şi anul acela şi în curând li se vor alătura cuplul Picasso, Gertrude Stein şi Alice B. Toklas.

în loc de Cap d' Antibes, familia Porter s-a îndreptat spre Veneţia în vara lui 1923, unde au închiriat grandiosul Palazzo Barbaro, datând din secolul al XIV-lea şi situat pe Canal Grande. Modalitatea lor de a călători devenise la fel de luxoasă: în tren, fiecare avea rezervat pentru sine un compartiment, pe lângă compartimente individuale pentru valetul lui Cole şi servitoarea Lindei, încă unul pentru garderobele personale şi un al şaselea care găzduia un bar. Compartimente suplimentare au fost rezer-vate pentru oaspeţi, care călătoreau pe cheltuiala familiei Porter. Cole Porter primise, indirect, o moştenire de la bunicul său. „După cum promisese”, i-a spus Porter mai târziu unei persoane care i-a luat un interviu, „bunicul nu m-a trecut în testament...

în schimb, i-a lăsat mamei peste două milioane de dolari, iar mama, cu generozitate, mi-a dat jumătate din această sumă.” în plus, mama i-a mai dat lui Porter încă o jumătate când, conform prevederilor din testament, a

mai moştenit alte două milioane de dolari. Banii pot nenoroci viaţa unor oameni, a comentat Porter mai târziu, dar cu siguranţă lui nu i-au stricat-o: „Au făcut-o pur şi simplu minunată”[14].

Spre deosebire de prietenii lor, familia Murphy, al căror apartament din Paris, cu vedere spre Sena, era un exemplu perfect de modernism, cu linii precise, pereţi albi şi podele negre, mobilier modern şi decor minimalist, reşedinţa cea nouă de pe selecta rue Monsieur a cuplului Porter – un palat cu 20 de camere construit pentru fratele mai mic al lui Ludovic al XVI-lea – era de-a dreptul ostentativ, cu tapet gri, covoare din piele de zebră şi mobilier din secolul al XVIII-lea. Dar, în ciuda luxului crescând al familiei Porter, aceasta continua să-şi păstreze prietenii din lumea muzicii – în special Winnaretta de Polignac, pe care o cunoscuseră în timpul şederii la Veneţia (unde ea cumpărase un *palazzo* înainte de război), devenind apoi obişnuiţi ai salonului ei. Winnaretta a fost cea care i l-a prezentat pe Porter lui Darius Milhaud, ceea ce a dus la un contract cu Baletul suedez al lui Rolf de Maré.

De Maré îl contractase deja pe Milhaud pentru un balet de inspiraţie africană, *La création du monde* („Crearea lumii”), cu costume şi decoruri de Fernand Léger şi scenariu de Biaise Cendrars. Cum baletul lui Milhaud era scurt, de Maré era în căutarea altuia, care să-l acompanieze, voind anume ceva „american” (pentru viitorul tur al companiei în America) şi aceleaşi influenţe de jazz ca şi *La Création.* De Maré avea deja o idee de subiect: un tânărul imigrant suedez în America reuşeşte să învingă dificultăţile şi devine vedetă de cinema. Pe baza recomandării lui Léger, de Maré l-a angajat pe Gerald Murphy pentru decoruri şi costume. Murphy, la rândul său, a propus numele lui Porter pentru muzică, iar Milhaud (conştient de faptul că Porter avea „exact calităţile pe care le căuta de Maré”) i l-a prezentat lui de Maré[15]. Rezultatul a fost *Within the Quota,* una dintre cele mai timpurii compoziţii de jazz, orchestrată de compozitorul Charles Koechlin. Baletul a avut premiera în octombrie, la Théâtre des Champs-Elysées, fiind primit cu entuziasm, iar Baletul suedez l-a prezentat cu succes în acea iarnă în America. Spre marea bucurie admiratorilor de azi ai lui Porter, muzica simfonică a baletului, cu influenţe de jazz, precedă *Rhapsody în Blue* („Rapsodia albastră”) a lui George Gershwin cu câteva luni.

în pofida descoperirii, de către soţii Porter şi Murphy, a Rivierei franceze ca destinaţie de vară, cea mai mare parte a avangardiştilor la modă încă îşi petreceau lunile caniculare relaxându-se pe coasta Normandiei. în acea vară, Man Ray şi Kiki s-au alăturat unui grup la vila

normandă pe care o închiriaseră Peggy Guggenheim şi noul ei soţ, sculptorul şi scriitorul Laurence Vail.

Man Ray şi Kiki începuseră să se certe. în parte, Kiki se plictisise să facă pe modelul („Niciodată”, i-a strigat ea la un moment dat, „Kiki n-o să mai facă acelaşi lucru trei zile la rând, niciodată, niciodată, niciodată!”)[16]. Dar ea era supărată şi din cauza infidelităţii iubitului ei şi a insistenţei acestuia că dragostea nu juca niciun rol în relaţia lor („Noi nu ne iubim, noi facem sex”, se pare că i-ar fi spus el)[17].

Căutând o nouă viaţă, ea a plecat la New York cu un jurnalist american (sau, conform memoriilor lui Man Ray, cu un cuplu american), cu speranţa de a obţine un contract de film. Dar după câteva săptămâni, i-a trimis o telegramă lui Man Ray ca să îi ceară bani pentru pentru biletul de întoarcere. Potrivit uneia dintre prietenele lui Kiki, jurnalistul american a părăsit-o pe aceasta la New York şi a plecat altundeva. După spusele lui Kiki, întâlnirea ei cu Paramount (pe atunci situat în Long Island) a fost un dezastru. S-a rătăcit, nu ştia limba engleză, nici nu a găsit pe cineva care să vorbească franceza şi a vrut să meargă acasă. Poate că toate acestea s-au întâmplat; dar, în orice caz, la întoarcere, ea i-a spus lui Man Ray că vrea să stea cu el pentru totdeauna. Şi apoi a luat-o din cafenea în cafenea ca să anunţe pe toată lumea că s-a întors, încheindu-şi turul victorios la Jockey Club, unde şi-a reluat poziţia de regină de necontestat.

Acest renumit loc de petrecere – primul club de noapte şi cabaret din Montpar- nasse – îşi datora numele, aşa se spune, jocheului retras din activitate care a intrat acolo pe vremea în care încă era un bar ieftin, i-a plăcut şi l-a cumpărat. Un artist american l-a decorat apoi cu figuri mari, pictate ă la Vestul sălbatic, încercând să imite un salon din Vest, iar muzica şi distracţia au fost alese în acelaşi stil. De unde numele şi decorul – un loc în care americanii se vor buluci în curând, iar Kiki va domni.

în fiecare noapte la Jockey Club, Kiki îşi cânta melodiile fără perdea, încântându-i pe clienţi cu vulgaritatea ei veselă şi bucuria pură. Târziu în fiecare noapte, după teatru, lungi şiruri de limuzine lăsau clienţii la uşa clubului, unde se duceau să bea, să

vorbească şi să se bucure de petrecerea mereu în desfăşurare, în muzică de jazz şi blues american. „Toată lumea din Paris vine la Jockey să se distreze”, va scrie Kiki mai târziu în memoriile ei, „toate vedetele de teatru şi film, scriitori, pictori”. Şi cel mai bun lucru, adaugă ea, „acolo suntem toţi ca o familie. Toată lumea bea mult şi toată lumea e fericită”[18].

în curând se vor deschide şi alte cluburi de noapte în Montparnasse, astfel că, după câţiva ani, clienţii îşi vor pierde interesul

pentru Jockey. Dar amestecul său eclectic de muzică de jazz şi distracţie din topor a dat tonul în Montparnasse în anii 1920, rămânând la o distanţă scurtă, deşi într-o altă lume, faţă de mult mai modernul şi infinit mai sofisticatul Le Boeuf sur le toit.

Proust, într-una din rarele sale ieşiri din ultimul an de viaţă, şi-a însoţit prietenii la Le Boeuf sur le toit, dar nici n-ar fi visat să pună piciorul în Montparnasse. i—>

Jules Pascin era cunoscut ca prinţul din Montparnasse. Născut în Bulgaria dintr-o mamă sârboaică şi italiană şi dintr-un un tată evreu spaniol, el a primit o educaţie cosmopolită la Viena şi München, înainte de a se muta în Statele Unite ale Americii pentru a evita să facă armata în Bulgaria. După război a ajuns la Paris, gravitând în special în Montparnasse, unde a devenit o legendă – în egală măsură pentru aventurile şi pentru pictura sa. „Ziceai că tocmai a ieşit dintr-un afiş de Toulouse-Lautrec”, a scris Man Ray, descriind frecventele aventuri pe care le trăiau împreună în lumea interlopă a Parisului[19]. Ernest Hemingway avea aceeaşi părere, descriind în A *Mo- veable Feast* („Sărbătoarea continuă”) o seară petrecută cu Pascin la Le Dome. Hemingway evitase intenţionat Rotonde în acea seară şi optase pentru Dome, deoarece „erau acolo oameni care lucraseră”[20].1 s-a alăturat lui Pascin, care era cu două modele. Conversaţia era corespunzător de vulgară.

Câţiva ani mai târziu, Pascin va evoca o seară tipică în Montparnasse: „Cinat cu soţii Salmon. întâlnit [Othon] Friesz şi mers împreună la La Coupole. întâlnit din întâmplare Kisling, care mă căuta... Man Ray, Kiki.... La un moment dat, cineva vorbea despre Derain şi am spus că pe el chiar aş vrea să-l mai văd o dată, înainte de a mă întoarce în America. N-au trecut nici două minute, cine apare, Derain însuşi, beat criţă! M-am distrat de minune!”[21].153

„Arăta mai degrabă ca un personaj de pe Broadway din anii 1890 decât ca minunatul pictor care era de fapt”, îşi amintea Hemingway, „şi apoi, după ce s-a spânzurat, am preferat să mi-l amintesc cum era în noaptea aceea la Dome.”[22] oo

în acel an, un alt club de noapte, Dingo, s-a deschis pe rue Delambre, peste drum de prima casă a lui Man Ray din Montparnasse. Renumit pentru faptul că rămânea deschis toată noaptea, pentru atmosfera sa de bar englezesc şi pentru gustările sale (mai ales pentru specialitatea galeză numită *rarebit),* acest loc şi-a câştigat rapid notorietatea printre artiştii şi scriitorii englezi şi americani.

în acelaşi timp, Rotonde s-a extins, cuprinzând acum şi Parnasse, cu care se învecina, şi şi-a actualizat decorul într-un efort de a ţine pasul cu noile cluburi. Marele său atu era imensul ring de dans, care atrăgea o mulţime de femei tinere în căutarea bărbaţilor, deşi La Rotonde încă mai avea o politică strictă în privinţa interzicerii prostituatelor. Era, de asemenea, împotriva traficului de droguri, atât de comun în alte localuri din Montparnasse.

Drogurile mergeau mână în mână cu viaţa în ritm rapid a Parisului din anii 1920 şi Raymond Radiguet, deja un băutor experimentat, începuse să consume opiu. El şi Cocteau au jucat rolul principal într-un lung şir de petreceri în acea primăvară, iar Radiguet se obişnuise să repete: „trebuie să încerci lucruri”, expresie care, pretindea el, îi aparţinuse lui Apollinaire[23]. Şi totuşi, în acea vară, pe care a petrecut-o cu Cocteau la ţară, Radiguet părea să se fi cuminţit oarecum. Deşi a continuat să bea mult, a devenit mai ordonat: Cocteau scria că Radiguet „dormea, îşi ţinea hârtiile în ordine, le copia pe curat”[24]. De-abia mai târziu a citit Cocteau observaţia lui Radiguet de la sfârşitul romanului *Le Diable au corps* – că „un om dezordonat, care este pe cale să moară şi nu ştie, începe brusc să pună totul în jurul lui în ordine. Viaţa lui se schimbă. îşi aranjează hârtiile. Se trezeşte devreme şi se duce devreme la culcare... Astfel, moartea sa subită pare şi mai nedreaptă”[25].

Radiguet era pe cale să-şi termine cel de-al doilea roman, *Le Bal du comte d'Orgel,* parţial bazat pe *La Princesse de Cleves,* un roman clasic din secolul al XVII-lea, în care prinţesa – devotată soţului ei iubitor, dar

îndrăgostită de un duce elegant şi insistent – îi rezistă ducelui până la sfârşitul tragic, când soţul îi moare de inimă rea şi

ea se retrage la o mănăstire. Povestea lui Radiguet, în care contele şi contesa d' Orgel sunt modelaţi după contele şi contesa de Beaumont, are un final diferit şi mai cinic. Contesa d' Orgel rezistă cu tărie la avansurile pretendentului ei, dar soţul ei pare indiferent la loialitatea ei. în schimb, contele, absorbit de frivolităţi, îşi rezervă pasiunea pentru petrecerile sale elaborate.

în acel moment pe culmile succesului, Radiguet nu a dat niciun semn că pericolul era iminent, chiar şi atunci când, revenind la Paris odată cu toamna, şi-a reluat vechile obiceiuri. „Datorii, alcool, insomnie, grămezi de lenjerie murdară, mutări din hotel în hotel”, i-a scris mai târziu Cocteau despre Radiguet Valentinei Hugo, care-şi petrecuse vara cu ei. Pe deasupra, Radiguet ameninţa acum că se va căsători cu o fată pe care o întâlnise, frumoasa Bronya Perlmutter – nu pentru că o iubea, ci pentru că „refuza să devină un bărbat de 40 de ani, numit Madame Jean Cocteau”[26].

Cocteau era scos din minţi şi, ca şi cum asta nu ar fi fost suficient, draga sa prietenă Valentine Hugo era bolnavă încă de când locuise cu el şi Radiguet, pe timpul

verii. Nimeni nu şi-a dat seama că şi ea şi Radiguet făcuseră febră tifoidă.

<—>

în octombrie, francezii, deja pentru a doua oară din 1916, au refuzat să permită prezentarea filmului lui D.W. Griffith, *The Birth of a Nation* („Naşterea unei naţiuni”). Pe de o parte, guvernul era îngrijorat de faptul că scenele care arătau activităţile Ku Klux Klanului din sudul Statelor Unite ale Americii vor fi jignitoare pentru rezidenţii şi vizitatorii de culoare din coloniile franceze – supunând „un întreg popor la ridiculizare şi la ură”, cum s-a exprimat un deputat din Réunion[27]. Nu numai că aceste scene subminau idealurile franceze de egalitate, datând de la promulgarea Declaraţiei drepturilor omului, dar ele reprezentau şi o insultă directă la adresa numeroşilor soldaţi din coloniile franceze, cărora guvernul le era extrem de recunoscător pentru contribuţia semnificativă la efortul de război şi pe care se conta în continuare în cazul unui nou război.

La fel de important pentru răspunsul guvernului însă a fost impactul acelor turişti americani din Paris care, veniţi în special să guste din distracţiile locului, aduseseră cu ei stilul de viaţă şi prejudecăţile proprii, inclusiv insistenţa privind segregarea în locuri publice. Cea mai mare parte a francezilor vedeau lucrurile altfel, ceea ce ducea

la ciocniri atunci când americanii, în cluburi de noapte şi alte locuri publice, insistau să fie daţi afară clienţii negri.

Americanii nu s-au făcut plăcuţi în Parisul postbelic, iar rasismul lor nu a făcut decât să exacerbeze resentimentele pe care mulţi le aveau deja, din cauza lipsei manierelor şi a felului în care îşi exhibau averea. America în sine, de fapt, nu era prea populară printre francezi, căci semnase un tratat de pace separat cu Germania şi insistase ca Franţa să plătească integral împrumuturile luate de la Statele Unite ale Americii în timpul războiului. Chiar înainte ca *Naşterea unei naţiuni* să ruleze la Salle Marivaux, de pe boulevard des Italiens, incidentele neplăcute provocate de obiecţiile americanilor albi la prezenţa negrilor în cluburi de noapte, restaurante şi baruri îl făcuseră pe ministrul afacerilor externe să dea o declaraţie cum că „anumiţi turişti străini, uitând că ne sunt oaspeţi şi că, prin urmare, ar trebui să ne respecte obiceiurile şi legile, au pretins în mod repetat în ultima vreme, într-o manieră violentă şi ofensatoare... expulzarea [persoanelor de culoare]". în cazul în care acest lucru ar continua, se spunea mai departe în declaraţie, „vor fi aplicate sancţiuni"[28].

Naşterea unei naţiuni a rulat pentru scurt timp la Salle Marivaux şi a fost salutat de cinefilii stând la rând dornici să cumpere bilete, precum şi de recenzii pozitive. Filmele americane erau foarte populare în Franţa, chiar dacă americanii nu, iar timp de două zile filmul a atras mulţimi record. Dar în a treia (pe 19 august), cinefilii interesaţi au găsit uşile cinematografului blocate de jandarmi. Prefectura interzisese filmul ca fiind o ameninţare la adresa ordinii publice – în urma recomandărilor primite, se pare, de la cel mai înalt nivel (de la prim-ministrul Poincaré însuşi, potrivit ziarului *Le Matin*). Guvernul s-a oferit să lase filmul să ruleze dacă toate scenele inacceptabile în care apărea Kla- nul ar fi fost îndepărtate, dar producătorii peliculei au refuzat vehement.

Se poate ca interzicerea acestui film să fi fost în mare măsură un gest simbolic, dar a ilustrat potenţialele zone de conflict care au apărut în relaţiile franco-ameri- cane pe măsură ce deceniul a progresat, mai ales că din ce în ce mai mulţi americani soseau la Paris.

r—*y*

La o lună după ce *Naşterea unei naţiuni* a fost interzis, Adolf Hitler a eşuat în încercarea sa de a prelua puterea în Bavaria, într-un conflict cunoscut mai târziu ca Puciul

de la berărie. în acel moment, lui Hemingway puciul i s-a părut o glumă, dar patru poliţişti au murit în incident, precum şi 16 adepţi nazişti ai lui Hitler. Pe fundalul încercării lui Hitler de a prelua puterea, marca germană

se depreciase, raportul fiind de două miliarde de mărci la un dolar, dar francezii erau mult mai îngrijoraţi de moneda proprie, care continuase să se deprecieze în timpul anului. Nu se ştie dacă în acel moment francezii îşi dădeau sau nu seama- sau dacă le păsa în vreun fel – dar Hitler reuşise să atragă atenţia propriei naţiuni, chiar dacă, practic, nu ajunsese încă la putere.

Acasă, oamenii erau fiecare prinşi de problemele lor personale. James Joyce a suferit o intervenţie chirurgicală la ochi, deja amânată de prea multă vreme, în timp ce Claude Monet a trecut printr-o o serie de operaţii la ochiul drept. Primele operaţii ale lui Monet au decurs bine, dar a treia, în iunie, l-a lăsat cu deficienţe de vedere. „Cred că este criminal că m-aţi pus într-o situaţie atât de dificilă”, i-a scris el furios doctorului[29]. în august au apărut unele îmbunătăţiri, deşi Monet i-a spus lui Clemenceau că „distorsiunile şi culorile exagerate pe care le văd sunt terifiante”[30]. Pictorul avea acum nevoie de o operaţie la celălalt ochi, pe care Clemenceau a încu- rajat-o, dar pe care Monet a refuzat-o cu îndârjire, prietenia lor ajungând, o vreme, într-un impas – moment care, din fericire, nu a distrus-o. Dar apoi, noii ochelari de corectare a vederii au produs rezultate care, spre surprinderea lui Monet, au fost neaşteptat de bune, aşa că s-a putut reapuca de muncă. De fapt, aşa cum i-a spus lui Joseph Durand-Ruel în noiembrie, era nevoit să compenseze timpul pierdut, încât pentru o vreme nu va mai putea primi vizitatori la Giverny[31].

între timp, Le Corbusier începuse o construcţie pentru cel mai bogat client al său de până atunci, bancherul elveţian Raoul La Roche. Le Corbusier se poate să fi dat lecţii altor arhitecţi şi lumii, în general, despre necesitatea unui nou tip de locuinţe pentru cei mai puţin avuţi, dar a aflat că, în practică (aşa cum s-a întâmplat şi cu alţi arhitecţi), cele care se plăteau cel mai bine erau locuinţele pentru bogaţi. Situată la marginea selectului arondisment al 16-lea din Paris, Vila La Roche a fost concepută ca loc de prezentare şi de punere în valoare a colecţiei de artă a lui Raoul La Roche, colecţie cuprinzând lucrări de Léger şi

Lipchitz, precum şi mai mulţi Picasso şi un Braque pe care Le Corbusier şi Ozenfant îl cumpăraseră pentru el la licitaţie, din colecţia lui Daniel-Henry Kahnweiler, negustor german de opere de artă, care fugise din Franţa în Elveţia în timpul războiului.

S-a întâmplat că fratele lui Le Corbusier, Albert Jeanneret, tocmai se căsătorise cu o văduvă bogată, care i-a comandat lui Le Corbusier o casă, lipită de Vila La Roche, unde urmau să locuiască ea, Albert şi cele două fiice ale ei. Locul de construcţie era unul dificil, constând într-un mic teren la capătul unei fundături, iar construcţia acestor case gemene a luat mai mult timp şi mai mulţi bani decât se crezuse iniţial. Dar la sfârşit au ieşit nişte construcţii revoluţionare, atât ca materiale folosite (beton şi prefabricate), cât şi ca proiectare. Pentru Vila La Roche, mai ales, Le Corbusier a creat un spaţiu magnific: la intrare o galerie spaţioasă, înaltă, cu balcoane, şi o rampă care leagă cele două niveluri. O parte din clădire este susţinută de pilaştri şi culminează printr-o grădină pe acoperiş. în plus, Le Corbusier a proiectat sau a ales el însuşi toate piesele de mobilier şi accesoriile interioare, inclusiv perdelele (un amestec de flanel şi batist), corpurile de iluminat (pentru a suplimenta lumina naturală) şi podelele dintr-un cauciuc special în loc de parchet de lemn.

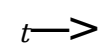
Dar să-l angajezi pe Le Corbusier nu era uşor; arhitectul cerea foarte mult de la clienţii săi. „Trebuie să renunţaţi la lucrurile pe care le-aţi învăţat”, le-a spus el, „ca să putem urmări adevăruri inevitabil dezvoltate în jurul unor noi tehnici, inspirate de un spirit nou, născut din revoluţia profundă a epocii maşinilor.”[32] Fără îndoială, Vila La Roche a fost un triumf, dar a pus foarte multă presiune pe relaţia dintre arhitect şi client,

mai ales atunci când mare parte din produsul final s-a dovedit a avea defecte şi a trebuit refăcut.

De asemenea, în 1925, a dus la ruperea relaţiilor dintre Le Corbusier şi prietenul şi partenerul său Amedee Ozenfant, după ce Le Corbusier a descoperit că Ozenfant făcuse modificări substanţiale la instalarea colecţiei de artă a lui La Roche, de care se ocupase Le Corbusier. în plus, Ozenfant era acum pasionat de suprarealism, pe care Le Corbusier îl credea ridicol. Se adăuga la ruptură şi chestiunea paternităţii cărţii pe care o publicaseră în comun, *Spre o nouă arhitectură,* un efort de proporţii care ataca arhitectura contemporană şi propunea cu fermitate o abordare cu totul nouă care, susţineau cu încredere autorii, putea şi urma să rezolve tulburările sociale. Prima ediţie a cărţii, care a apărut spre sfârşitul anului 1923, îl menţiona şi pe Ozenfant, cu pseudonimul lui, Saugnier. Cu toate acestea, pe a doua ediţie nu a apărut decât numele lui Le Corbusier, care şi-a asumat în întregime meritul cărţii, numele lui Ozenfant apărând doar într-o dedicaţie – dedicaţie care a fost scoasă de tot

din ediţiile care au urmat. Cartea este acum considerată pe scară largă ca fiind în întregime opera lui Le Corbusier.

Ozenfant a declarat ulterior că „ciocnirile şi incidentele dintre mine şi Le Corbusier – unele copilăreşti, altele ofensatoare – s-au înmulţit. El voia să fie singur. M-am retras”[33]. Astfel, la sfârşitul lui 1923, Le Corbusier lucra mai mult sau mai puţin pe cont propriu – şi îi ieşea foarte bine. Publicase *Spre o nouă arhitectură* şi a început vilele La Roche şi Jeanneret. De asemenea, el a reuşit să-şi expună picturile la Salon des indépendants, precum şi în galeria de artă a cunoscutului negustor de opere de artă Léonce Rosenberg (fratele lui Paul Rosenberg, negustorul de artă al lui Picasso). Totuşi, Le Corbusier îşi câştigase reputaţia şi banii mai degrabă ca arhitect decât ca pictor, astfel că a decis acum să păstreze pictura doar ca pe o pasiune personală. Alesese arhitectura şi era hotărât să aibă succes.



Erik Satie a ocupat un loc unic în cercurile muzicale din Paris. După ce mai mulţi ani a rezistat cu stoicism oricărui compromis în stilul său de viaţă simplu, dar ciudat, el a rezistat la fel de stoic oricărui compromis în stilul său de compoziţie. Totuşi, în deceniul precedent, nonconformismul lui Satie fusese ferm recunoscut de către compozitori promiţători, cum ar fi Ravel, şi patroni ai artelor, cum ar fi prinţesa de Polignac, astfel că după

război a apărut ca un fel de sfânt secular printre tinerii compozitori, în special cei cunoscuţi sub numele de Groupe des six.

Diaghilev, care deja era deranjat de incursiunea Baletului suedez pe teritoriul feudei lui pariziene, a ajuns la concluzia că ar face bine să încorporeze mai multă muzică provenind de la acest nou grup de compozitori francezi, susţinuţi cu îndârjire de Satie. Primul care a primit aprobarea tacită a lui Diaghilev a fost relativ necunoscutul Poulenc, al cărui balet, *Les Biches,* cu coregrafie de Bronislava Nijinska şi decoruri şi costume de Marie Laurencin, va fi pus în scenă la Paris, de către Ballets russes, în primăvara lui 1924 şi va primi recenzii elogioase.

Satie era hotărât să obţină aprobarea lui Diaghilev şi în privinţa lui Milhaud, dar aici lucrurile au mers mai greu. „Prietenul nostru Stravinski îl monta un pic pe Dilaghilev împotriva ta, dacă pot să spun aşa", i-a scris Satie lui Milhaud în iulie 1923. Fie că s-a întâmplat sau nu aşa, Milhaud a fost convins că lui Diaghilev nu-i plăcea „obişnuitul

gen de muzică" al lui Milhaud. Satie a mers mai departe şi „a râs puţin de [Diaghilev] în privinţa persecutării tale de către el" şi i s-a părut că producătorul părea „mai sensibil la farmecele tale în acest moment". Cu toate acestea, să-l potoleşti pe Diaghilev era una, să-l convingi pe Milhaud să lucreze cu Diaghilev era alta. „Odată ce ai intrat în companie", l-a asigurat Satie pe Milhaud, „toată lumea o să te adore, iar Diaghilev are să vadă singur ce artist magnific eşti"[34]. Rezultatul a fost la început o comandă minoră, un cadru muzical pentru o operă de Chabrier. Dar asta s-a dovedit a fi începutul pentru o interesantă întorsătură de situaţie, la începutul anului 1924, când Diaghilev a venit la Milhaud cu o comandă urgentă pentru un nou balet, *Le Train bleu.* Până în acest moment, Diaghilev îşi dăduse deja seama de concurenţa în creştere, care practic îşi iţea capul de peste tot – nu numai din partea Baletului suedez al lui de Maré, dar şi a contelui de Beaumont, care era pe punctul de a pune la cale o stagiune proprie, amănuntul cel mai iritant fiind că folosea o trupă de dansatori condusă de fostul coregraf şi prim balerin al lui Diaghilev, Léonide Massine. La începutul noului an, Milhaud lucra cu Beaumont, iar Diaghilev îşi contempla nervos rivalii.

Din fericire pentru Ballets russes, temerile constante ale lui Diaghilev privind ruina financiară fuseseră de curând calmate de un remarcabil cadou din partea lui Pierre de Polignac, nepotul prinţesei de Polignac şi ginerele noului prinţ de Monte Carlo. Mulţumită lui Pierre de Polignac, prinţesa moştenitoare din Monaco (soţia sa) avea acum sub

patronajul ei Ballets russes, iar Monaco a devenit „casa” trupei Ballets russes. Acolo urmau să joace, să se pregătească pentru noua stagiune şi să primească un venit sigur în lunile de iarnă.



Fusese un an agitat pentru Hemingway. în primele luni, el călătorise în Italia, Germania şi Spania, cu Hadley alăturându-i-se în diverse locuri în Italia înainte de a reveni la Paris. Germania, în special în Ruhr, fusese ideea editorului său, dar Ezra Pound – care avea o aventură cu moştenitoarea campaniei de transport maritim Cu- nard, Nancy Cunard – a fost responsabil pentru ademenirea lui Ernest şi Hadley în Italia la sfârşitul iernii şi începutul primăverii. Terminând aceste luni de rătăcire, Ernest a mers cu prietenii în Spania, în timp ce Hadley i s-a alăturat în Pamplona pentru festival, prima experienţă a lui Ernest cu luptele cu tauri. El a luat note – în

detaliu – despre tot ce i se păruse în Spania neobişnuit sau important. Dar cel mai mult despre luptele cu tauri.

La începutul lui august, volumul său *Three Stories and Ten Poems* („Trei povestiri şi zece poeme”) a fost publicat la Paris de mica editură a lui Robert McAlmon, Contact Editions, iar Three Mountains Press a lui Bill Bird (numită aşa după colinele din Paris, Montparnasse, Montmartre şi Mont Sainte-Geneviève) va publica în curând culegerea lui Hemingway de povestiri scurte intitulate *În Our Time* („în zilele noastre”). Nu întâmplător, atât McAlmon, cât şi Bird erau tovarăşi de pescuit şi de lupte cu tauri ai lui Hemingway lui. în plus, trezite la viaţă de Pamplona, seminţele cărţii *F iest a* (sau *The Sun Also Rises)* se formau de asemenea, în mintea lui. Dar el şi Hadley nu mai aveau mult timp de stat la Paris; au participat la meciuri de box, curse de cai şi o varietate de evenimente sociale înainte de a pleca în Canada la sfârşitul lunii august, unde Ernest a început munca cu normă întreagă la ziarul *Toronto Star*. Se aşteptau să se întoarcă într-un an sau doi, dar nu au rezistat decât patru luni.

La 10 octombrie, Hadley a născut un fiu – John Hadley Nicanor Hemingway, care va fi cunoscut ca Bumby („Nicanor”, de la numele celebrului matador spaniol, Nicanor Villalta, a fost ideea lui Ernest). Bumby s-a născut mai devreme, când Ernest era plecat din oraş, pentru un reportaj. Ernest îşi ura slujba oricum şi a luat foc când editorul i-a făcut observaţie pentru că nu depusese articolul înainte de a-i vizita pe Hadley şi fiul său nou-născut în spital. După aceea, relaţia lui cu *Star* s-a încheiat brusc.

Ernest şi-a vizitat părinţii în Oak Park de Crăciun, lăsându-i pe Hadley şi Bumby la Toronto: vor mai trece mulţi ani până când Hemingway senior şi-a văzut nepotul. Şi apoi, în ianuarie, Ernest, Hadley şi Bumby au plecat în Franţa.

t—y

în acea toamnă, în timp ce Hadley Hemingway dădea naştere unui fiu la Toronto, Marc Chagall îşi aştepta cu nerăbdare soţia şi fiica la Paris.

Fusese un drum lung din Rusia, prin Berlin, şi Chagall o luase înainte, închiri- ind o cameră la Hôtel des Écoles, în Montparnasse – unde până de curând locuise Man Ray. Chagall nu era nou la Paris: el trăise acolo înainte de război, când se alăturase altor artişti est-europeni săraci la La Ruche, petrecându-şi noapte după noapte pictându-şi patria din amintiri. Chiar înainte de a izbucni războiul, el a acceptat cu recunoştinţă o invitaţie de a-şi expune operele la Berlin, de unde plănuia să se161 întoarcă acasă, la Vitebsk, să se căsătorească cu logodnica lui, Bella. Expoziţia de la Berlin a fost un succes, iar el şi-a lăsat picturile acolo, intenţionând să le recupereze la întoarcerea sa la Paris; dar războiul şi Revoluţia Rusă l-au ţinut opt ani în Rusia. Când a reapărut la Berlin în 1922, cei care şi-l aminteau de dinainte de război au fost uimiţi, căci nemaiauzind niciun cuvânt de la el din 1914, au presupus că era mort.

Dar Chagall trăia, în pofida necazurilor şi a sărăciei. El îşi petrecuse anii din urmă mai întâi ca director al unei şcoli de artă din Vitebsk şi apoi (după ce a pierdut lupta împotriva realismului socialist aprobat de partid), ca asistent de scenă pentru Teatrul de stat evreiesc din Moscova. După ce, din cauza originalităţii inacceptabile, şi-a pierdut locul de muncă, el a devenit profesor de artă într-un adăpost pentru orfani evrei, victime ale pogromurilor care făceau ravagii pe atunci în Ucraina. în fiecare an a avut de îndurat greutăţi crescânde pentru el şi familia sa, mai ales din cauza foametei care cuprinsese ţara, şi, pe măsură ce Chagall se zbătea să-şi salveze familia de la inaniţie, se temea că inspiraţia lui artistică e şi ea pe moarte. „Nici Rusia imperială, nici Rusia sovietică nu au nevoie de mine”, scria Chagall în 1922. „Nu mă înţeleg.” „întoarce-te în Europa, eşti faimos aici!”, i-a spus un prieten[35], şi aşa, în 1922, Chagall s-a dus înaintea soţiei şi fiicei sale la Berlin, dorind să vândă picturile pe care le lăsase acolo.

Şocat, a descoperit că picturile sale fuseseră vândute – cele mai multe la preţuri de chilipir – şi banii strânşi nu mai aveau valoare din cauza hiperinflaţiei germane. „Totul [la Berlin] era colosal: preţuri, abuz, disperare”, scria un alt emigrant rus, după ce fusese acolo cu un an înainte[36]. Climatul politic era, de asemenea, un pericol, în special pentru evrei, după cum semnala puterea crescândă a lui Hitler şi a naziştilor. Cu toate acestea, Chagall a fost salutat de avangarda berlineză şi, cu aşteptări considerabil mai luminoase acolo decât în Uniunea Sovietică, a trimis după Bella şi fiica lor, Ida.

Bella, care vorbea impecabil germana şi care a înţeles cum să se prezinte cel mai bine la evenimentele mondene ale societăţii avangardiste, gestiona imaginea publică a familiei, chiar dacă Chagall a început din nou să creeze. Totuşi, în ciuda comunităţii receptive pe care au găsit-o acolo, Bella – care era iubea tot ce ţinea de Franţa – a insistat ca familia să se mute la Paris. Aşa cum s-a întâmplat, legendarul comerciant de obiecte de artă Ambroise Vollard văzuse exemple ale muncii lui Chagall şi a vrut să-l întâlnească; bazându-se pe acest lucru, Chagall a plecat la Paris, în primăvara anului 1923.

După ce Chagall şi-a găsit o cameră mică la Hôtel des Écoles, el s-a pregătit pentru sosirea familiei sale într-un apartament mai mare, deşi modest, pe Faubourg St-Jacques. Dar, la fel ca la Berlin, a aflat curând că picturile pe care le depozitase în studioul său din La Ruche în 1914, pentru ceea ce credea atunci că va fi o absenţă de trei luni, dispăruseră. Povestea era devastator de similară cu ce se întâmplase la Berlin – negustorul de artă cu care semnase un contract vânduse tot, dar niciun ban nu a mers la Chagall. Chagall a fost atât de tulburat, încât l-a acuzat pe bunul său prieten Biaise Cendrars de a fi participat la complot, ceea ce a pus capăt prieteniei lor.

Vollard a fost exact negustorul de artă de care avea nevoie în acel moment – acelaşi care expusese la început lucrările lui Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse şi Picasso. Gertrude şi Leo Stein îl frecventau pe Vollard, la fel şi Albert Barnes. Vollard a fost de acord cu propunerea lui Chagall de a ilustra *Suflete moarte* a lui Gogol şi, cu această asigurare financiară, Chagall a trimis după Bella şi Ida. Bella a sosit cu picturile ruseşti pe care Chagall nu le vânduse la Berlin, plus o listă a celor mai bune patiserii şi magazine de îmbrăcăminte din Paris. Mai mult ca oricând fiică de bijutier, ea nu mai avea intenţia să trăiască mult viaţa de refugiat sărac. Deci, la începutul anului 1924, familia s-a mutat din nou, de data aceasta la numărul 110 de pe avenue d'Orléans (acum avenue du Général-Leclerc), unde a locuit într-un apartament mult mai frumos şi mult mai mare.

Din fericire, acum se părea că Marc Chagall putea să plătească pentru el.

c-—*y*

La sfârşitul anului, Germaine Berton, asasina anarhistă a liderului de la Action française, Marius Plateau, a fost judecată. Avocatul ei a comparat-o cu Charlotte Cor- day, care îl asasinase pe Marat la apogeul terorii, şi a spus juraţilor că ea ucisese liderul unei bande violente, mai degrabă decât un patriot. A fost o crimă pasională, a declarat el, iar juriul l-a crezut; a deliberat doar 35 minute înainte de a hotărî achitarea ei. Action française a fost îngrozită, dar cel mai îngrozit dintre toţi a fost Léon Daudet. Nu cu mult timp înainte de achitarea lui Berton, fiul său, Philippe, un adolescent de 14 ani, prieten apropiat al Raymond Radiguet – declarase ziarului anarhist *Le Libertaire* că era pregătit să ucidă pentru cauza anarhiştilor şi, fără să se identifice, l-a sugerat pe tatăl său ca pe o posibilă ţintă. în pofida precedentului stabilit de Germaine Berton, anarhiştii din anii 1920 erau foarte departe de predecesorii lor de la

1890, care aruncau bombe, aşa că nu l-au încurajat în niciun fel. Philippe s-a împuşcat apoi pe bancheta din spate a unui taxi. înnebunit de durere, Daudet i-a acuzat mai întâi pe germani, apoi poliţia, pentru conspiraţie la

crimă, învinuindu-l pe şoferul de taxi pentru complicitate la uciderea lui Philippe. Şoferul de taxi l-a dat în judecată pentru calomnie şi a câştigat. La sfârşitul anului 1925, Daudet a fost condamnat la cinci luni de închisoare şi o amendă, dar povestea era departe de a se fi sfârşit.



La sfârşitul acelui an, Gustave Eiffel, creatorul Turnului Eiffel şi al multor altor lucruri, a murit paşnic în somn. Avea 91 de ani şi numai de curând se retrăsese din viaţa activă şi productivă.

El a fost precedat de acea incomparabilă zeiţă a scenei, Sarah Bernhardt, care murise în martie în braţele fiului ei. Timp de trei zile, persoanele îndoliate au putut trece prin faţa trupului ei neînsufleţit, care acum se odihneşte în acel sicriu celebru, şi mii de oameni au umplut străzile pentru a urmări procesiunea funerară îndreptându-se către Père-Lachaise.

Probabil că sub aspectul grandorii sumbre procesiunea lui Maurice Barrés a fost cea mai notabilă, cu zece cai negri care-i trăgeau dricul, urmat de un imens cortegiu, în drum spre Notre-Dame, procesiunea s-a oprit în place des Pyramides, aducând un omagiu simbolic în faţa statuii aurite a Ioanei d'Arc.

Dar sub aspectul dramei pure, nimic nu poate fi mai presus de funeraliile lui Raymond Radiguet, care a decedat la 12 decembrie. Mai întâi, pentru că era tânăr – numai 20 de ani – şi moartea sa a fost total neaşteptată, cel puţin până aproape de sfârşit. Febra tifoidă, contractată la finele acelei veri, se dezvoltase în decursul lunilor lungi de toamnă. Valentine Hugo, care a contractat, de asemenea, febră tifoidă în acelaşi timp şi loc, a supravieţuit. Dar Radiguet, slăbit de anii lui de excese, nu. Coco Chanel s-a ocupat de aranjamentele funerare, umplând biserica St-Philippe-du-Roule cu flori albe, cu excepţia trandafirilor roşii care împodobeau sicriul alb. Cai albi trăgeau prin ploaie dricul alb spre Père-Lachaise. „A fost cea mai tragică privelişte pe care am văzut-o vreodată”, va scrie Nina Hamnett. „Tatăl şi mama lui Radiguet erau acolo, ca şi cei patru frăţiori şi surioare mai mici, cel mai mic având cam şase ani, stăteau pe un rând, cu feţele contorsionate de plâns.”[37]

COCTEAU, COMPLET DEVASTAT, A FOST PREA BOLNAV PENTRU A PARTICIPA.CAPITOLUL 9

midwiii ia (^PaJds (1924)

ani americani, influenţă americană şi turişti americani – încotro s-ar fi putut uita un parizian în 1924 fără a vedea prezenţa în creştere a Statelor Unite ale Americii şi a americanilor?

Mulţumită împrumuturilor americane, Germania putea acum să plătească despăgubirile, ceea ce, în schimb, i-a permis Franţei să-şi plătească datoriile acumulate în timpul războiului. în acelaşi timp, împrumuturile acordate de băncile americane contribuiau direct la stabilizarea economiei franceze.

în plus, intervenţia americană le-a permis francezilor – de-acum sătui de aventura costisitoare din Ruhr şi suferind în urma impactului acesteia asupra francului – să se retragă din regiunea Ruhr sub acoperirea Planului Dawes, un demers internaţional menit să rezolve problema uriaşă a despăgubirilor germane. Léon Daudet putea să se plângă cât voia de „trădare”, dar mulţumită Planului Dawes, în Franţa avea să înceapă în sfârşit o perioadă de expansiune şi prosperitate care, odată francul stabilizat, va dura până la sfârşitul deceniului.

B

în ceea ce priveşte turiştii americani şi expatriaţii, îi găseai peste tot. Când Ernest şi Hadley Hemingway au revenit la Paris în ianuarie, mai mult de 30 000 de americani trăiau permanent la Paris, precum şi de două ori mai mulţi britanici. Preţurile crescuseră în cele câteva luni în care soţii Hemingways lipsiseră şi locuinţe ieftine nu prea mai existau. în cele din urmă au ales un apartament la etajul al doilea, deasupra unui depozit de cherestea, pe rue Notre-Dame-des-Champs – fără electricitate şi

cu o chirie de trei ori mai mare decât plătiseră pe rue du Cardinal-Lemoine. Dar era mai spaţios şi avea clar marele avantaj de a fi aproape de centrul din Montparnasse şi de cafenelele sale.

Una dintre cele mai populare, în special printre americani, a rămas Le Dome, care fusese complet renovat în timpul absenţei cuplului Hemingway, decorul sumbru fiind înlocuit cu unul nou, strălucitor, cu oglinzi, totul accentuat de un roşu intens. Un alt local, Sélect, era o nouă şi populară atracţie din Montparnasse, cu un bar american (care servea cocktailuri), decor elegant şi program până dimineaţă. Dingo, ca să nu fie depăşit în gradul de atracţie pe care-l reprezenta pentru clienţii americani,

a venit în plus cu un meniu american, inclusiv hamburgeri şi şniţel din carne de pui, angajând chiar şi chelneri vorbitori de limba engleză. Dar, cel mai important, Dingo a adus barmanul, Jimmie Charters, care a devenit rapid atracţia principală a locului. Jimmie, originar din Manchester sau Liverpool, avea capacitatea de a şti exact ceea ce voiau şi mai ales de ce aveau nevoie clienţii săi şi cunoştea îndeajuns natura umană cât să suplinească aceste nevoi. Cel mai adesea, era vorba de o atitudine plină de bună dispoziţie şi de o ureche înţelegătoare, deşi Jimmie se pricepea de minune şi să înăbuşe din faşă certuri, să găsească şi să plătească taxiuri pentru cine avea nevoie şi să culeagă clienţii beţi de pe jos. Dar ce îl făcea pe Jimmie deosebit era faptul că îi păsa cu adevărat de oameni. Hugh Ford (care locuia în Montparnasse şi avea o capacitate deosebită de observaţie) nota că obişnuiţii localurilor precum Dingo nu erau artişti de succes, ca Hemingway, ci, adesea, „cei care vorbeau despre scris şi pictură, beau şi tot vorbeau”[1].

„întotdeauna am crezut că succesul din spatele barului provine dintr-o abilitate de a înţelege bărbatul sau femeia pe care îi servesc”, i-a spus Jimmie lui Morrill Cody, autorul memoriilor lui Jimmie. „Să-i înţeleg bucuriile sau necazurile, să-l fac să aibă nevoie de mine ca fiinţă umană, mai degrabă decât ca servitor”, fiind, în acelaşi timp, diplomat şi plin de tact şi „ştiind să-mi păstrez locul”[2].

Clienţii lui Jimmie erau în mare parte americani (cam 70%, a estimat el), cu britanici şi o mână de francezi, italieni, sud-americani şi suedezi completând restul. Erau mai multe femei decât bărbaţi (el estima că erau două sau trei femei în Montparnasse pentru fiecare bărbat), ele constituind aproape trei sferturi din numărul total de clienţi pe care îi servea la barul lui. Acest lucru se dovedea uneori o provocare: în

afară de evitarea certurilor şi de găsirea de taxiuri pentru beţivani, treaba lui era să le ofere, cu diplomaţie, companie singuraticilor, mai ales femeilor singure care veneau la Dingo în căutare de bărbaţi.

Acest lucru cu siguranţă nu i se aplica lui Kiki, care fusese întotdeauna înconjurată de bărbaţi. Jimmie a văzut-o odată pe terasa de la Dome „cu 30 de marinari şi nicio altă fată!” După cum nu o includea nici pe Sylvia Beach, care, din câte ştia Jimmie, „n-a intrat în viaţa ei într-un bar” – deşi era întotdeauna afabilă când venea vorba despre subiect. El şi-a amintit că Sylvia i-a spus cândva „noi doi, Jimmie, am servit întotdeauna aceiaşi clienţi, tu cu băuturi, eu cu cărţi”[3].

Hemingway venea adesea la barul lui Jimmie şi cei doi vorbeau îndelung despre box sau despre luptele cu tauri. „Mi-a spus că el însuşi a

participat la un moment dat la luptele cu tauri", îşi amintea Charters, care nu i-a pus niciodată cuvântul la îndoială[4].

«—j

Hemingway frecventa Dingo şi alte câteva cafenele din Montparnasse, dar locul unde se ducea de obicei să scrie era Closerie des lilas, chiar în josul străzii pe care se afla apartamentul lui. Avea nevoie de linişte: la urma urmei, Bumby era un bebeluş, în timp ce jos, în curtea depozit de cherestea, ferăstraie imense zbârnâiau şi scârţâiau cât tăiau. în pofida numelui, Closerie nu a avut niciodată liliac (acesta aparţinuse unui local rival care nu mai exista de mult), dar terasa era liniştită. Acolo, Hemingway „sta aşezat într-un colţ, cu lumina de după-amiază bătându-i peste umăr, şi scria în caietul său"[5]. După o perioadă lungă în care îi lipsise inspiraţia, se apucase din nou de scris – opt povestiri primăvara aceea, toate bune.

Cu toate acestea, cu scrisul nu câştiga niciun ban şi se lupta constant cu descurajarea. Niciuna din cărţile sale de povestiri şi poezii nu se vindea şi, în orice caz, ambele fuseseră tipărite de mici edituri din Montparnasse, care de-abia puteau să-şi acopere cheltuielile. Părinţii săi erau împotriva scrisului (ceea ce nu ar fi trebuit să conteze, dar conta oricum) şi editorii din New York continuau să-i respingă propunerile. Pe deasupra, s-a dovedit că o parte din banii lui Hadley fuseseră prost investiţi sau cineva şi-i însuşise, ceea ce a dus la o semnificativă micşorare a veniturilor[6]. El şi Hadley nu erau nevoiaşi, nici

(în pofida poveştilor) nu a trebuit vreodată să omoare porumbei în jardin du Luxembourg pentru cină, dar Hemingway era îngrijorat.

în orice caz, Hemingway a continuat să mănânce stridii şi să bea vin bun şi, la scurt timp după botezul lui Bumby (cu Gertrude Stein şi Alice B. Toklas naşe), el s-a dus singur în Provence, aparent ca să vadă lupte cu tauri, dar în principal doar ca să scape din mediul de acasă. Când s-a întors, Ford Madox Ford era pe cale să plece la New York şi l-a însărcinat pe el cu editarea publicaţiei *the transatlantic review**, la care Hemingway lucrase ca redactor adjunct neplătit. La începutul anului Hemingway îl încurajase pe Ford („forţat, poate că ar fi cuvântul") să publice cartea scrisă de Gertrude Stein – *The Making ofAmericans* – în foileton şi apoi a bătut, împreună cu Alice, manuscrisul încă o dată la maşină. în plus, văzuse şi şpalturile, „căci această muncă nu-i plăcea deloc [lui Stein]"[7]. Dar, în afară de contribuţia lui Stein, Hemingway găsea *the transatlantic review* de-a dreptul plictisitoare şi a profitat de ocazie pentru a îmbunătăţi numărul pe iulie, care era aproape gata să intre în tipar. „La naiba", i-a scris Hemingway lui Ezra Pound, Ford „nu face publicitate în paginile revistei, deci nu există clienţi care să fie ofensaţi, nu există nici abonaţi care să renunţe, de ce să nu fac cum cred mai bine?"[8] Hemingway nu a mai adăugat multe, dar tot a reuşit să-i insulte pe Tristan Tzara, Gilbert Seldes (editorul de la *Dial)* şi pe Jean Cocteau (care, după Hemingway, „are un talent minor foarte bun şi o anumită cantitate de inteligenţă")[9]. Mai rău încă, în numărul din august, Hemingway a omis să includă contribuţiile lui Ford.

Surprinzător, Ford nu l-a concediat pe Hemingway – probabil că Ford se gândea mai degrabă la situaţia financiară, destul de strâmtorată, a revistei. în orice caz, Ford se putea ocupa de Hemingway mai târziu, căci impulsivul redactor adjunct era pe cale să plece la Pamplona[10].

* *the transatlantic review* – revistă literară lunară care a apărut în 1924; sediul se afla la Paris, dar era publicată la Londra. A avut un mare impact asupra literaturii engleze de la începutul secolului al XX-lea (n. red.).

i—>

Tristan Tzara a răspuns insultelor lui Hemingway printr-o scrisoare calmă şi echilibrată, adresată editorului, care a apărut în numărul din septembrie al *the transatlantic review*. Cocteau nu a răspuns; poate că avea alte lucruri la care să se gândească.

Ceea ce îl preocupa în principal pe Cocteau era Radiguet. „Moartea ar fi mai bună decât această moarte pe jumătate”, i-a scris el abatelui Mugnier la scurt timp

după decesul tânărului, adăugând că suferă „zi şi noapte”[11]. „Sufăr teribil”, i-a scris lui Max Jacob, care rămăsese la mănăstirea Saint-Benoît-sur-Loire. „Ieri şi alaltăieri l-am simţit pe Raymond în preajma mea. Astăzi sunt singur.”[12] De asemenea, el l-a contactat pe Jacques Maritain, filosoful thomist a cărui convertire de la protestantism şi apoi agnosticism la catolicism, împreună cu elocvenţa şi sensibilitatea la artă, atrăgeau un număr de artişti şi intelectuali. Moartea lui Radiguet, i-a spus Cocteau lui Maritain, îl afectase ca o operaţie fără cloroform[13]. Maritain şi soţia sa, Rais- sa, aveau să aibă o influenţă decisivă asupra Cocteau, când în sfârşit l-au întâlnit în acea vară, dar pentru moment, Cocteau era de neconsolat. „Mă aflu într-o stare sfâşietoare”, i-a scris el lui Max Jacob la sfârşitul lunii ianuarie. „Aş vrea să mor.”[14] Jacob a încercat să-l aline, dar se temea pentru sănătatea şi stabilitatea lui, mai ales că acum Cocteau fuma din ce în ce mai mult opiu ca să uite durerea.

Cocteau şi-a intensificat consumul de opiu la începutul anului 1924, în timpul unei excursii la Monte Carlo. Acolo s-a alăturat prietenilor şi colegilor săi de la Ballets russes al lui Diaghilev, precum şi lui Poulenc şi Aurie, care se aflau acolo pentru a participa la repetiţii şi la premierele lor (*Les Biches,* Poulenc, şi *Les Fâcheux,* Aurie). Satie era şi el acolo, pentru a lucra la opera lui Gounod *Le Médecin malgré lui* („Doctor fără voie”), pentru scurta perioadă în care Diaghilev a cochetat cu opera. Spre disperarea lui Satie, acolo se afla şi influentul critic muzical Louis Laloy, un prieten şi susţinător al lui Debussy, critic care fusese în mod consecvent ostil muzicii lui Satie şi a Groupe des six. Cu toate acestea, Poulenc, Aurie şi Cocteau se găseau adesea în compania lui Laloy la Monte Carlo. Satie a fost furios, suspectând o campanie deliberată de linguşire din partea lui Poulenc şi Aurie, şi s-a certat cu ei, precum şi cu Cocteau, după care s-a întors brusc la Paris. Aşa au rămas cei patru să se distreze singuri la Monte Carlo – lucru care, în compania lui Laloy, însemna opiu.

Laloy a fost o autoritate în cultura chineză şi scrisese chiar un ghid despre opiu numit *Le Livre de la fumée* („Cartea fumului”), care a devenit

un bestseller printre cei în căutare de stimulente la modă. Cei patru se întâlneau zilnic la hotel, unde ceruseră intimitate absolută. Laloy se mândrea cu faptul că a reuşit să-şi controleze consumul de opiu, putând astfel să ducă ceea ce el numea o viaţă normală, inclusiv o viaţă de familie care părea fericită din afară, precum şi să-şi clădească o carieră ilustră. Aurie era cunoscut ca un consumator moderat de opiu, deşi părerile diferă, în timp

ce Poulenc a încercat mai târziu, cu dificultate, să-şi învingă dependenţa, iar Cocteau a fost prins pe viaţă. De-a lungul anilor, va pendula între „cure” şi dependenţă, reuşind, totuşi, să-şi menţină capacitatea remarcabilă de poet şi dramaturg, precum şi o poziţie centrală pe scena vieţii de noapte pariziene.

c—y

în lunile care au urmat morţii lui Radiguet, Cocteau a susţinut că îi e imposibil să lucreze – şi, într-adevăr, a creat mult mai puţin decât de obicei. Corespondenţa lui cu Max Jacob cu siguranţă a avut de suferit. Dar tot a furnizat libretul pentru *Le Train bleu,* producţia lui Diaghilev (cu muzică de Milhaud, coregrafie de Nijinska, costume de Chanel şi cu o uimitoare cortină de Picasso, înfăţişând două femei masive, în tunici clasice elegante, mergând de-a lungul unei plaje). Conceptul Cocteau pentru *Le Train bleu* a fost să zugrăvească o plajă la modă pe Riviera franceză, unde selectul expres Paris-Riviera, numit „Trenul albastru” după culoarea vagoanelor de dormit, aduce iarna legiuni de vizitatori din lumea bună, tânjind după soare. Lui Milhaud i s-a părut „uşurel, frivol şi lipsit de substanţă” şi era nemulţumit că nu putea crea în „stilul lui obişnuit de muzică, care [lui Diaghilev] nu-i plăcea”[15]. Dar frumuseţile din lumea mondenă surprinse la scaldă în apa mării şi superbul prim-balerin, noul favorit al lui Diaghilev, Patrick Healy-Kay, care şi-a schimbat numele în Anton Dolin, au transformat baletul într-un succes, chiar dacă lui Milhaud nu-i plăcea şi chiar dacă Picasso, sătul de anturajul care roia în jurul Ballets russes, a decis că aceasta avea să fie ultima sa colaborare oficială cu Diaghilev.

După moartea lui Radiguet, Cocteau a reuşit de asemenea să creeze o adaptare personală după *Romeo şi Julieta* pentru recent lansatele Soirées de Paris ale contelui de Beaumont, o perioadă de şase săptămâni, din mai până în iunie, de balete şi alte evenimente organizate la Théâtre de la Cigale, în Montmartre, avându-i drept protagonişti pe Léonide Massine şi trupa sa de dansatori (mulţi provenind de la Ballets russes). Inspirat de succesul divertismentului *La Statue retrouvée,* pe care Cocteau îl crease şi Picasso îl executase pentru balul din 1923 al familiei Beaumont, contele s-a simţit motivat să-i calce pe urme lui Diaghilev şi să devină producător,

apelând la fostul prim-balerin şi coregraf al lui Diaghilev, să nu mai vorbim de amant, ca vedetă a spectacolelor lui. Beaumont a apelat, de asemenea, la aceiaşi compozitori şi artişti cu care lucrase Diaghilev, inclusiv Braque şi Picasso, Satie şi Milhaud (deşi

Diaghilev a reuşit să şi-i păstreze pentru sine pe Poulenc şi Aurie, ameninţându-i că nu mai au ce căuta la Ballets russes dacă lucrează pentru Beaumont).

Milhaud tocmai scria un balet cântat pentru Beaumont şi Massine, numit *Salade* (cu decoruri de Braque), când Diaghilev i-a cerut să scrie muzica pentru *Le Train bleu*. Deja statutul lui Milhaud nu-i mai permitea lui Diaghilev să-l trateze ca pe Poulenc şi Aurie, dar producătorul tot l-a sfătuit insistent să rupă relaţiile cu contele de Beaumont, „pe motiv că nu exista niciun viitor pentru Soirées de Paris”. Milhaud i-a răspuns că a semnat un contract şi că trebuie să-şi onoreze angajamentele, dar dacă nu exista nicio clauză care să-i interzică explicit să lucreze şi pentru alt producător, ar putea s-o facă. Milhaud l-a consultat apoi pe Beaumont, care a fost „foarte înţelegător”[16]. în consecinţă, Milhaud (care avea reputaţia că lucra rapid) a reuşit să compună muzica pentru *Le Train bleu* în trei săptămâni, după ce a finalizat *Salade,* ambele balete având premiera în locuri separate, la o diferenţă de câteva zile unul de altul (mai târziu, el se va referi la aceste creaţii ca la „gemenii” lui). Singura problemă, după Milhaud, a fost un muzician care a refuzat să mai cânte, cu zece minute înainte de ridicarea cortinei, la *Salade,* Milhaud fiind obligat să-şi interpreteze singur muzica, la pian, în lumina lumânărilor.

Şi Beaumont i-a comandat un balet, *Mercure,* lui Satie, cu coregrafie de Massine şi decoruri şi costume de Picasso (a cărui contribuţie, potrivit suprarealistului Louis Aragon, a dezvăluit „un stil cu totul nou pentru Picasso, unul care nu datorează nimic nici cubismului, nici realismului”)[17]. Loie Fuller, care devenise celebră cu ani înainte ca dansatoare care folosea lumina electrică, geluri colorate şi mătase unduitoare pentru a evoca imagini ale focului, fluturilor şi florilor uriaşe, s-a ocupat de lumini. Rezultatul, o serie de secvenţe şi tablouri aerate şi frivole care îl ironizau pe Cocteau (personajul Mercur), precum şi pe Poulenc, Aurie şi Laloy, a provocat confuzie în rândul publicului, mai ales atunci când mai mulţi spectatori, incitaţi de Aurie şi conduşi de Breton, au întrerupt spectacolul strigând „Sus Picasso, jos Satie!” Netulburat, Satie nu a părăsit teatrul decât pentru a prinde ultimul tren pentru Ar- cueil, în timp ce Beaumont a continuat cu balul din seara premierei, aşa cum era programat.

Cât despre *Romeo şi Julieta* lui Cocteau, a fost inspirată de imaginea unei trapeziste pe care o văzuse într-o noapte la circ avântându-se în zbor, cu pietrele şi paietele171

de pe costum strălucind pe un fondai negru. Bazându-se pe această amintire vie, Cocteau (cu ajutorul lui Jean şi Valentine Hugo) a creat o versiune vizuală a piesei. Aşa cum a explicat el, „am inventat un decor complet negru, unde doar culorile anumitor arabescuri, costume şi elemente de recuzită erau vizibile”[18]. într-un alt omagiu adus circului, Cocteau a făcut ca interpretul prologului din primul act să „zboare”, ca trapezista pe care o văzuse. Punerea în scenă şi costumele se poate să fi fost un succes, dar producţia ca întreg l-a făcut pe Hemingway să se întrebe, în acel scandalos număr al *the transatlantic review,* „ce ediţie şcolară a lui Shakespeare” folosise Cocteau. „După un asemenea exemplu”, a adăugat el, „ne aşteptăm la o traducere din Marlowe a dlui Tzara, care este şi el neştiutor într-ale limbii engleze.”[19]

Tot acum, în iunie, în timp ce stagiunile lui Diaghilev şi Beaumont se apropiau de sfârşit, *Nouvelle Revue française (NRF*) a publicat prima din cele două părţi ale romanului lui Radiguet *Le Bal du comte d'Orgel.* Din nefericire, directorul *NRF,* Jacques Rivière, a prefaţat această primă parte cu remarci denigratoare despre romanul precedent al lui Radiguet, *Le Diable au corps,* şi şi-a exprimat convingerea că era puţin probabil ca Radiguet să fi putut ajunge vreodată un scriitor important. Cocteau a fost şocat şi, când a apărut cartea, i-a anexat un comentariu extins. Răspunzându-i lui Rivière, el a scris că „Tribunalul literar a decretat că inima [lui Radiguet] era aridă”, dar nu era adevărat. „Inima lui Raymond Radiguet era dură”, a explicat el, „şi, ca un diamant, nu reacţiona la cea mai mică atingere. Avea nevoie de foc şi alte diamante şi ignora restul”[20].

Atât doar despre Rivière şi alţi detractori, pe care Cocteau i-a plasat în mod clar printre cei buni de ignorat. El se consola, în schimb, cu ideea că în timpul vieţii lui scurte Radiguet găsise neîndoielnic la Cocteau focul şi diamantele necesare de care avea nevoie inima sa tânără.

<—y

Focul şi diamantele nu apăreau pe lista de cerinţe a lui Coco Chanel. Ea lua în râs nestematele, trivializându-le prin transformarea bijuteriilor ei „fantezie”, evident false, într-o modă. în ceea ce priveşte focul, se plictisise de mult de chipeşul şi elegantul mare duce Dmitri şi de cei de teapa sa când, la sfârşitul lui 1923, a întâlnit un alt duce, ducele de Westminster, la Monte Carlo.

172

Ducele sau Bendor, cum îi spuneau cei din familie şi apropiaţii, avea reputaţia de a fi cel mai bogat om din Anglia şi, poate, din toată Europa. Chanel însă era departe de a vâna averi – sau cel puţin în acel moment nu

mai avea nevoie s-o facă. Pe lângă afacerea ei de modă, de un succes enorm, era pe cale să pună bazele unui imperiu al parfumurilor. Chanel No 5 reuşise să îi trezească interesul lui Théophile Bader, proprietarul elegantelor Galeries Lafayette de la Paris, care, ca urmare, o prezentase pe Chanel lui Pierre şi Paul Wertheimer, proprietarii unei mari companii cosmetice. în aprilie 1924, fraţii Wertheimer au creat, alături de Bader şi Chanel, Société des Parfums Chanel, fraţii fiind de acord să finanţeze în întregime producţia, vânzarea şi distribuţia parfumului lui Chanel. în cele din urmă, Chanel va pretinde mai mult decât cei 10% cu care fusese iniţial de acord, dar în acel moment, afacerea i s-a părut foarte avantajoasă. Şi s-a dovedit, fără îndoială, profitabilă. încă o dată, Chanel dovedise că nu avea nevoie de un bărbat bogat pentru a duce viaţa pe care şi-o dorea.

Prin urmare, ce o atrăgea la Bendor? Luxul copleşitor al stilului său de viaţă era cu siguranţă atractiv: „el e departe de a-şi cunoaşte toate [domeniile şi proprietăţile]”, i-a spus Chanel mai târziu lui Paul Morand. „Fie că sunt în Irlanda, Dalmaţia sau în Carpaţi, există cu siguranţă pe undeva o casă aparţinând lui Westminster, o casă în care totul este pus la punct în orice moment, unde poţi lua masa şi merge la culcare imediat cum ai sosit, cu argintărie lustruită, autovehicule... cu bateriile încărcate [Chanel nu a amintit decât cele 17 Rolls Royce pe care Bendor le avea în garajul său de la Eaton Hali], mici nave-cisternă în port... servitori în livrea, majordomi.”[21] Bendor acorda o atenţie deosebită iahtului său, *The Flying Cloud* („Norul zburător”), unul dintre cele mai mari iahturi private din lume, cu un echipaj de 40 de persoane. Acolo a invitat-o pe Chanel în prima lor seară împreună.

Bendor era în momentul acela un bărbat robust de 44 de ani, un iubitor al vieţii în aer liber şi un playboy cu două căsătorii ratate şi un număr nedefinit de amante la activ. Era cunoscut ca fiind prietenos şi grijuliu, dar în acelaşi timp răsfăţat şi predispus la plictiseală şi izbucniri furioase. Totuşi, aşa cum i-a mărturisit Chanel lui Morand, anii ei cu Bendor au fost petrecuţi „într-o atmosferă plină de afecţiune şi de prietenie”. în plus, „sub exteriorul lui neîndemânatic, e un vânător iscusit. Nici nu ar avea cum să nu fie, dacă a reuşit să stea zece ani lângă mine”[22].

Bendor şi Chanel au devenit iubiţi în primăvara lui 1924, când el a apărut la repetiţiile pentru producţia lui Diaghilev *Le Train bleu,* pentru care ea proiectase costumele. Mai târziu, ea i s-a alăturat pentru croaziere pe *The Flying Cloud,* precum şi pentru diverse petreceri, la unele dintre numeroasele moşii şi cabane de vânătoare ale ducelui.

în următorii ani, au tot circulat zvonuri despre căsătoria lor iminentă. Dar existau obstacole insurmontabile, mai ales vârsta lui Chanel (41 de ani în 1924) şi aparenta ei imposibilitate de a-i oferi lui Bendor moştenitorul pe care şi-l dorea atât de mult. La fel de importantă era şi ezitarea lui Chanel de a renunţa la carieră şi la independenţă. Era adevărat că averea lui Bendor o depăşea cu mult pe a ei, dar ea însăşi era acum bogată şi îndeajuns de talentată şi de muncitoare încât să poată produce cu succes venituri noi. în plus, a continuat cu dârzenie să-şi menţină afacerea la nivelul de până atunci, refuzând să-şi reducă eforturile, chiar dacă, în egală măsură, acorda timp şi relaţiei cu Bendor. O dată, spre exemplu, ducele a trebuit să-i aducă toate croitoresele în Anglia pentru ca Chanel să poată continua să lucreze la colecţia ei, rămânând, totodată, lângă el. Ce-l făcea pe Bendor să fie atât de atras de ea, în opinia ei? „Pentru că nu încercasem să-l ademenesc", a explicat mai târziu. „Dacă eşti celebru şi extrem de bogat", a adăugat, „încetezi să mai fii o persoană şi devii un iepure, o vulpe... în situaţia asta, îţi imaginezi cât de odihnitor este să trăieşti alături de cineva pe care tu l-ai urmărit, cineva care probabil că a doua zi va săpa o gaură pe sub cuşcă şi va fugi."[23]

Şi asta se poate să fie explicaţia. Pe lângă orice alte calităţi ar fi adus Chanel în relaţia lor, se adăuga şi farmecul indescriptibil al unei fiinţe care nu putea fi posedată.

t—>

Dacă ceea ce nu poate fi posedat reprezintă o atracţie pentru unii, americanii şi ceilalţi turişti care veneau la Paris, în Montparnasse, erau clar în căutarea unei forme mai practice de distracţie şi de divertisment. Ca şi cu Jockey Club, cu cât mai neobişnuită se dovedea experienţa dintr-un local, cu atât era socotită mai „autentică" şi mai atrăgătoare. în 1924, un nou club de noapte, Bal Nègre, care a început ca un cabaret pentru antilezi, a captivat rapid o serie de personalităţi pariziene şi americane. în curând, mulţimea a început să umple localul dărăpănat de la margine de Montparnasse, pe rue Blomet.

Deşi familia Murphy şi bunii săi prieteni, Archibald şi Ada MacLeish, abandonaseră Parisul pentru apropiatul Saint-Cloud (precum şi Cap d'Antibes), în căutarea unei vieţi mai liniştite, majoritatea americanilor voiau să experimenteze Parisul în profunzime şi au continuat să se reverse în Montparnasse. Iunie a adus o mulţime nesfârşită de americani, iar în iulie, în decursul unei singure săptămâni, companiile maritime (care introduseseră de curând opţiuni de călătorie mai ieftine)[24] au transportat pe ţărmurile franceze circa 12 000 de americani. Deşi cei mai mulţi erau în căutare de distracţie, câţiva aveau obiective mai serioase

în minte. Edward Titus, de exemplu, plecase din New York pe urma soţiei lui, încăpăţânata Helena Rubinstein, pentru a deschide ceea ce va deveni rapid o librărie renumită în Montparnasse, At the Sign of the Black Manikin. Altul, poetul William Carlos Williams, lua o pauză de la practica sa medicală pentru a scrie, mai întâi la New York, apoi la Paris, la fel ca F. Scott Fitzgerald, care urma să părăsească în curând New Yorkul şi să vină la Paris, unde să termine *Marele Gatsby.* John Dos Passos, care publicase deja două romane – *One man's initiation: 1917* („Iniţierea omului") şi *Three Soldiers* („Trei ostaşi") – şi lucra la un altul (*Manhattan Transfer),* se întorsese în acea primăvară la Paris, după călătorii pe întreg continentul, în URSS şi Orientul Mijlociu (Sylvia Beach îşi amintea că ea l-a cunoscut „între *Three Soldiers* şi *Manhattan Transfer,* dar l-a văzut oarecum cu coada ochiului, căci era foarte grăbit")[25]. Dos Passos ştia bine Parisul, pe care îl vizitase în timpul unui tur al Europei, înainte de a intra la colegiu, şi unde trăise, cu intermitenţe, în timpul războiului, când fusese încartiruit acolo (împreună cu prietenul său E.E. Cummings) ca membru voluntar al unui corp de ambulanţă. După armistiţiu, el a zăbovit la Paris, studiind antropologia la Sorbona. Acum, revenind încă o dată în Oraşul luminilor, s-a împrietenit cu Ernest Hemingway, pe care se poate să-l fi întâlnit în treacăt în timpul războiului, atunci când ambii serviseră în Italia[26].

Familia Hemingway a plecat la sfârşitul lunii iunie la Pamplona, pentru o a doua vizită acolo, împreună cu mai mulţi prieteni, inclusiv Dos Passos. „Ne-am distrat, am mâncat bine şi am băut bine", scria Dos Passos mai târziu, „dar erau prea multe personalităţi exhibiţioniste în grup ca să-mi pice bine."[27] Se referea, desigur, la Hemingway, care se aventura într-o mulţime de încercări nesocotite ca să-şi dovedească curajul. Hadley a suferit în mod special, căci panica lui Ernest la gândul că ar putea fi din nou însărcinată generase o situaţie tensionată şi nefericită pentru amândoi. în

final nu era însărcinată, dar Ernest a dat mai târziu vina pe Hadley pentru întreaga neplăcere: festivalul de la Pamplona trebuia să fie „o fiesta pentru un bărbat", s-a plâns el mai târziu, „şi când vin şi femei, nu aduc decât necazuri"[28].

Cauza proastei dispoziţii generale a lui Hemingway era neputinţa de a publica cu succes – de fapt, de a publica oricum. Din Spania i-a scris lui Ezra Pound: „Acum nu mai avem niciun ban şi va trebui să renunţ la scris şi niciodată nu voi avea o carte publicată. Sunt aşa de vesel că-mi vine să mor"[29]. înapoi la Paris, refuzurile de la edituri veneau unul după

altul, într-un descurajator staccato, în timp ce lui Bumby îi ieşeau dinţii, făcându-şi părinţii aproape la fel de nefericiţi pe cât era el.

Nu prea departe, dar într-o zonă mult mai elegantă a oraşului, Cole Porter se confrunta cu propria formă de respingere. îşi dorea succesul cu patimă şi, cum spunea Kitty Carlisle Hart mai târziu, încerca să-şi ascundă supărarea dându-se drept „un playboy care întâmplător scria cântece”[30]. La Veneţia, în acea vară, el a scris cântece pentru un nou muzical numit *Greenwich Village Follies,* dar, din păcate, nu au „pus Broadway pe jar”, cum remarca Elsa Maxwell[31], şi în cele din urmă s-a renunţat la ele. în plus, se îndrăgostise de Boris Kochno, care avansase, de la secretarul – şi iubitul – lui Diaghilev, ajungând un colaborator important la Ballets russes. Deşi relaţia lui Diaghilev cu Kochno se încheiase deja, Diaghilev reuşise să extragă fonduri, pentru Ballets russes, de la Porter, ca să-i vindece regizorului sentimentele rănite. <—j

Spre deosebire de Cole Porter sau de Hemingway, Marc Chagall cunoştea un bine-venit succes. La sfârşitul acelui an, fiul cel mai mic al lui Henri Matisse, Pierre – care era pe punctul de a începe o remarcabilă carieră în domeniul comerţului de obiecte de artă – i-a organizat lui Chagall prima sa expoziţie individuală la Paris, la Galerie Barbazanges-Hodebert. A venit toată lumea bună, iar Chagall a fost încântat: „Ce pot să spun despre mine”, i-a scris el unui prieten din Moscova, „decât că acum sunt pe buzele tuturor pictorilor şi poeţilor francezi contemporani... Singurul lucru pentru care merită să te zbaţi este să-i faci pe maeştri precum Matisse să ştie că exişti”[32].

De fapt, reacţiile fuseseră amestecate. Chiar dacă germanii din Köln s-au dovedit primitori când expoziţia a ajuns acolo, unor critici din Paris Chagall încă li se părea

străin şi ciudat, iar cei de dreapta au fost în mod special ofensaţi de hotărârea lui Vollard de a-l alege pe Chagall pentru a ilustra iubitele *Fables* ale lui La Fontaine. Lui Chagall, reacţia i s-a părut îngrijorătoare, în special în contextul creşterii antisemitismul în Germania şi în Uniunea Sovietică. Dar se simţea demn de proiectul cu La Fontaine, atât de drag inimilor franceze, căci începea să aprecieze literatura franceză, precum şi peisajul rural din jurul Parisului. îl chinuia, totuşi, problema identităţii: „Trebuie” să devin un artist francez (niciodată nu m-am gândit la asta)”, i-a scris el unui prieten în Rusia. „Se pare că locul meu nu e aici.” Cu toate acestea, locul lui nu mai era nici în Rusia: „Picturile mele sunt împrăştiate peste tot în lume, iar în Rusia se pare că nici nu se gândesc, nici nu sunt interesaţi de o expoziţie de-a mea”[33]. Sprijinul lui Vollard s-a dovedit critic în acel moment tulburător.

Şi Le Corbusier trăia, în 1924, o perioadă mult-aşteptată de succes, inclusiv posibilitatea de a conferenţia la Sorbona, precum şi la Praga şi Geneva. Publicase *Urbanismul,* stabilind idealurile sale pentru oraşul de mâine şi începuse, de asemenea, să-şi înregistreze realizările în *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète* (vor fi patru volume până în 1938). Noul său birou, situat vizavi de magazinul Bon Marché, avea deja 12 angajaţi; în curând aveau să fie 30. Copleşit de muncă, i-a scris unui prieten: „Existenţa continuă să fie obositoare, dar foarte interesantă, complexă, mi-e imposibil să şi visez la odihnă”[34].

Odihna li se mai părea şi altora un vis imposibil în acea vară, în special sportivilor adunaţi la Paris pentru Jocurile Olimpice de vară 1924. în acel an, punctul central al competiţiei a fost concursul de tenis feminin, unde Suzanne Lenglen era favorită – căci continua să uimească publicul încă din 1920, când îşi pulverizase rivalele la Jocurile Olimpice de la Anvers, după ce câştigase la Wimbledon. Nu numai că Lenglen era numărul unu din lume dintre jucătoarele de tenis, dar se şi îmbrăca pentru victorie într-un fel care ar fi fost de neconceput doar cu puţini ani mai înainte, în timp ce adversarele ei continuau să poarte rochii lungi, care le acopereau complet braţele şi picioarele, Lenglen îşi şoca şi îşi încânta publicul purtând rochii de mătase fără mâneci, tăiate mai sus de gambă, cu ciorapi albi ridicaţi până la genunchi. Deloc surprinzător, acest tip de ţinută îi permitea lui Lenglen să sară graţios spre plasă, să se întindă pentru lovituri şi să câştige cu uşurinţă. în acelaşi timp, îi expunea corpul privirii publicului în moduri care îi făcea pe unii să suspine adânc.
Ml

în 1924, Lenglen, numită acum „La Divine”, devenise o celebritate în mass-me- dia, unde afişa cu încredere o imagine de *garçonne,* cu haine îndrăzneţe, reputaţie de petrecăreaţă şi o preferinţă aparte pentru câte o gură de coniac între seturi. Devenea, de asemenea, o inspiraţie în modă, angajându-l pe *couturier*-ul Jean Patou să-i deseneze costumele de tenis. Cu Lenglen care deschidea drumul, hainele sport deveneau o piaţă de modă în sine şi în 1925 Patou a făcut următorul pas deschizând un *boutique* dedicat hainelor sport, iar creatoarea de modă italiană Eisa Schiaparelli i-a urmat exemplul. Bineînţeles că nici Coco Chanel, care devenise faimoasă pentru veşmintele ei comode, nu putea să lipsească din povestea Suzannei Lenglen. La începutul acelui an, în baletul lui Diaghilev *Le Train bleu* existase o jucătoare de tenis în mod clar inspirată de Lenglen, iar Chanel făcuse costumele.

Din păcate, Lenglen şi-a dezamăgit nenumăraţii admiratori căci a fost nevoită să se retragă de la Olimpiada din 1924 din motive de sănătate,

dar impactul ei asupra sportului, precum şi asupra modei, a rămas. Succesoarea ei, campioana de tenis pentru femei de la Jocurile Olimpice din 1924, a fost o americancă, Helen Wills, o studentă care a ajuns la victorie fără să piardă un set. Ca şi Lenglen, Wills a adoptat un stil vestimentar care-i oferea libertate de mişcare, deşi era mult mai puţin extravagantă decât predecesoarea ei. în loc de o creaţie de modă, Wills a purtat un costum modest, în stilul unui costum de marinar, având, în plus, un cozoroc împotriva soarelui.
rv>

Jean Renoir iubea filmul aproape la fel de mult precum o iubea pe fermecătoare lui soţie, Catherine Hessling. Iubirile lui mergeau, desigur, mână în mână, căci Renoir vedea în film o posibilitate de a o face celebră pe Catherine. Dar ceva s-a întâmplat cu el cât a lucrat la prima lor aventură cinematografică împreună şi, cu toată dezamăgirea provocată de eşecul comercial al filmului, Renoir a fost, aşa cum spune chiar el, „prins". La scurt timp după aceasta, în 1924, a văzut filmul lui Erich von Stroheim, *Foolish wives* („Femei nebune"), care l-a „uimit"[35]. S-a întors să-l vadă din nou şi din nou, dându-şi seama că, deşi Stroheim adusese filmului o sensibilitate vie- neză, un francez ar fi avut multe de învăţa din el, iar Renoir putea pune cu uşurinţă toate astea într-un film. într-adevăr, „felul în care o spălătoreasă îşi mişcă braţele, felul în care o doamnă îşi piaptănă părul în faţa unei oglinzi, chiar şi un fermier vânzând legume dintr-un camion, fiecare imagine are valoarea ei sculpturală"[36].
178

Inspirat de această revelaţie, Renoir s-a angajat în realizarea unui nou proiect, *La Fille de l'eau* („Fata apei"), plecând de la scenariul unui prieten, pe care l-a prelucrat. Scenariul, de fapt, nu conta prea mult: acţiunea era „un considerent secundar, un simplu pretext pentru imagistică pur vizuală"[37]. Plecând de la această idee, Renoir a pendulat între fantezie şi realitate, suprapunând detalii din viaţa de zi cu zi peste secvenţe de vis, cu Catherine pe un cal alb galopând prin nori şi căzând din cer. Odată terminat, filmul nu a generat mult entuziasm în rândul distribuitorilor de film comercial, dar secvenţa de vis a atras atenţia pasionaţilor de film avangardist, iar unul dintre aceştia a tăiat secvenţa şi a prezentat-o în cinematograful lui, obţinând ovaţii în picioare. Renoir, iniţial supărat că i-a ciopârţit cineva lucrarea şi a arătat-o publicului fără consimţământul său, a fost topit de o asemenea reacţie. „Pentru prima dată în viaţa mea", a remarcat el, „am experimentat drogul succesului."[38]

Renoir nu a fost singurul din Paris care experimenta cu filmul în acel an. Filmul era cel mai nou mijloc de exprimare artistică şi artişti precum Fernand Léger şi Man Ray au început să-i exploreze posibilităţile, concentrându-se pe partea pur vizuală, mai degrabă decât pe cea

dramatică a artei. Léger, inspirat de Man Ray[39] şi lucrând cu cineastul Dudley Murphy, precum şi cu Ezra Pound, a început *Le Ballet mécanique* („Baletul mecanic"), un film abstract propunându-şi să ofere „percuţie în imagini" prin crearea unei juxtapuneri de obiecte comune, cum ar fi sticle de vin, un pendul, un tel şi cratiţe rotindu-se, cu fotografii statice ale ochilor lui Kiki, închişi şi deschişi, repetate şi reflectate în oglinzi şi lentile speciale pentru a crea un ritm sincopat. Léger planificase şi o muzică avangardistă corespunzătoare şi l-a adus pe tânărul compozitor american George Antheil pentru coloana sonoră. Antheil, care sosise recent la Paris, a fost extaziat de proiect şi s-a lăudat că muzica lui „va depăşi în disonanţă şi tensiune compoziţia lui Stravinski *Ritualul primăverii*"[40]. Dar compoziţia lui a ajuns să fie de două ori mai lungă decât filmul şi din acest motiv – poate şi din altele – Léger a prezentat filmul la Expoziţia internaţională a noilor tehnici în teatru, care a avut loc la Viena, în septembrie, fără muzică[41].

Aproape în acelaşi timp, tânărul regizor de film francez René Clair a avut posibilitatea de a face un scurt film care să ruleze în pauză, intitulat (în mod foarte potrivit) *Entracte* („Antract”), pentru baletul *Relâche* („Relaş”) al lui Picabia şi Satie, realizat de Baletul suedez. Satie a scris o compoziţie originală atât pentru *Entr'acte,*

cât şi pentru *Relâche* şi toată afacerea a părut o farsă dadaistă, căci în lumea teatrului relaş înseamnă „anulat” sau „închis”. Deşi Picabia se referise de fapt la o închidere simbolică a uşii spre convenţie şi tradiţie, premiera spectacolului chiar a fost anulată din cauză că dansatorul principal se îmbolnăvise. *Relâche* a avut premiera la o dată ulterioară şi a constituit, într-un fel, o sursă de divertisment uşor consternant, conţinând un dans cu o roabă, un dans cu o coroană, un dans cu o uşă rotativă, plus nişte bărbaţi şi o femeie îmbrăcându-se şi dezbrăcându-se pe scenă, toate intenţionat lipsite de sens şi însoţite de muzica în mod deliberat provocatoare a lui Satie, o mare parte din ea reluând melodii foarte cunoscute (şi cu precădere indecente). în pauză a rulat *Entr acte,* de un insolit nebun, deşi Satie şi Picabia apăruseră deja într-o scurtă secvenţă de film la începutul spectacolului, în care trăgeau cu un tun direct în public, de pe acoperişul unei clădiri. Şi *Entr'acte* conţinea apariţii scurte ale unor binecunoscuţi membri ai avangardei, inclusiv secvenţe în care aleargă în mişcare lentă, se mişcă în sens invers sau dispar. O mulţime de persoane îndoliate merg în urma un dric tras de o cămilă, cu încetinitorul, apoi din ce în ce mai repede, până când dricul scapă de cămilă şi străzile se umplu

cu maşini de curse. După o cursă nebunească, sicriul se răstoarnă pe un câmp şi din el iese cadavrul, ca un magician, care face ca participanţii la înmormântare să dispară unul câte unul. în mijlocul întregii agitaţii, camera îi surprinde pe Man Ray şi Marcel Duchamp jucând şah, într-o manieră improbabilă, pe acoperişul lui Théâtre des Champs-Elysées.

Un alt proiect de film experimental din acel an, *L'Inhumaine,* regizat de Marcel L'Herbier şi cu cântăreaţa de operă Georgette Leblanc în rolul principal, a presupus colaborarea unor reprezentanţi de frunte ai artelor, inclusiv Darius Milhaud, Fer- nand Léger, Paul Poiret, René Lalique şi arhitectul Robert Mallet-Stevens. Georgette LeBlanc vedea în acest film şansa ei de a ajunge vedetă şi s-a oferit să-l finanţeze parţial în schimbul unui rol principal, precum şi al drepturilor de distribuţie în Statele Unite ale Americii. Acţiunea în sine era o melodramă cu nuanţe science-fiction şi fantastice, dar asta conta prea puţin: scopul principal al lui L Herbier a fost să reunească lideri din lumea artelor, în special a celor decorative, în speranţa că ideea sa despre cinema ca fiind o sinteză a artelor ar motiva prezenţa filmului la viitoarea Expoziţie de arte decorative de la Paris, din 1925.

Din cauza turneului lui Leblanc, L Herbier a început să filmeze de-abia la sfârşitul lui 1923, inclusiv o scenă uriaşă de concert pentru diva sa, situată în Théâtre des Champs-Elysées. Acolo, muzica extrem de zgomotoasă şi de stridentă a lui George Antheil a declanşat ceea ce se poate să fi fost o revoltă bine planificată, necesară filmului şi aşteptată cu speranţă de L'Herbier. în public, probabil bucurându-se de scenă, erau Satie şi Milhaud, Picasso şi Picabia, precum şi omniprezentul Jean Cocteau. Dar oricâtă agitaţie ar fi produs filmarea, filmul în sine nu a impresionat publicul la lansare, în noiembrie 1924. Câţiva critici au admirat inovaţiile tehnice remarcabile ale lui L'Herbier, dar cei mai mulţi au considerat că elementele artistice nu se potriveau cu funcţia de divertisment a filmului şi au criticat jocul rigid al actorilor, precum şi scenariul melodramatic. Părerile au fost similare şi în străinătate, unde filmul nu a rulat decât scurt timp, până să dispară discret. La fel s-a întâmplat şi cu compania de producţie a lui L'Herbier, care nu a supravieţuit pierderii financiare.

r—>

Relâche s-a dovedit a fi un fel de cântec de lebădă pentru dadaism, care deja făcuse loc suprarealismului, o mişcare concretizată în toamna aceea, odată cu apariţia manifestului său, scris de André Breton, şi a revistei sale, *La Révolution surréaliste,* al cărei prim număr a ieşit pe 1

decembrie. Premisa suprarealistă de bază, conform lui Breton, era că arta provine din subconştient. Breton, care a susţinut că suprare- alismul elibera spiritul din lanţurile raţiunii, şi-a dus adepţii pe tărâmul poveştilor visate, al scrisului automat şi al explorărilor subconştientului. Acest lucru suna, în sine, destul de inofensiv, numai că discipolii săi au fost duşi încă şi mai departe, când Breton şi-a început atacurile necruţătoare la adresa culturii literare occidentale, bazate pe raţiune, pe care el o considera suficient de periculoasă încât să fie anihilată prin acţiuni extreme.

Primul act de revoltă publică a suprarealiştilor a fost îndreptat împotriva lui Anatole France, al cărui succes, în pofida convenţionalismului literaturii sale, era o jignire la adresa principiilor suprarealiste. Nu numai că France era un membru de frunte al Académie française, dar mai era şi venerat pentru sprijinul acordat lui Dreyfus şi Zola în timpul Afacerii Dreyfus (într-adevăr, France boicotase Academia între 1902 şi 1916 ca protest împotriva „antidreyfusismului" colegilor săi). Dar
181
Breton ura tot ceea ce reprezenta Anatole France, „căci este alcătuit din mediocritate, ură şi vanitate plictisitoare"[42]. El şi adepţii lui au publicat, chiar la moartea lui France, pe 12 octombrie, un pamflet, *Un cadavre,* în care au scris că France şi cărţile lui ar trebui aruncaţi în Sena. Deşi noua corespondentă la Paris a ziarului *New Yorker,* Janet Flanner (pseudonim, Genêt), nota că somptuoasa procesiune de înmormântare a lui Anatole France era „unul dintre cele mai mari, cele mai pretenţioase spectacole pe care Parisul modern le-a văzut vreodată", ea a fost dezgustată (şi nu a fost singura) de infamia pusă la cale de suprarealişti, care au urmărit cortegiul pe străzi şi „au strigat insulte la adresa memoriei lui... la fiecare pas". Ea a anticipat, în mod corect, că aceasta era doar prima dintre „sadicele lor manifestări stradale" şi că au creat un scandal, „deoarece Parisul, se ştie de mult, e un mare admirator al personalităţilor sale intelectuale"[43].

Desigur, un scandal era exact ceea ce voise Breton.

r—>

Nu la mult timp după moartea lui Anatole France a venit decesul unui alt parizian notabil, compozitorul Gabriel Faúré. Până la scurt timp înainte să moară, Faúré fusese director al Conservatorului din Paris, reîmprospătând acea instituţie greoaie şi rigidă prin extinderea şi modernizarea gamei de muzică predate în interiorul zidurilor sale. El a fost, de asemenea, un profesor inspirat şi, cu mulţi ani înainte, îi re- cunoscuse talentul lui Maurice Ravel atunci când nimeni altcineva nu credea în el. De fapt Faúré devenise directorul Conservatorului în urma scandalului din jurul eliminării timpurii a lui Ravel din Concursul Prix de

Rome, din 1905[44]. Faúré a rămas prieten şi coleg cu Ravel pe viaţă. „Tehnicile lui Gabriel Faúré sunt la fel de personale pe cât sunt de subtile", i-a declarat Ravel lui Roland-Manuel într-un interviu din 1922, lăudându-l pe Faúré, interviu care a apărut în *La Revue musicale*. „El nu le-a propus formule elevilor săi, dimpotrivă, i-a îndemnat să se ferească de meşteşuguri stereotipe."[45] într-un răspuns emoţionant, Faúré i-a mulţumit lui Ravel din toată inima şi apoi a continuat spunând că „mă gândeam la evoluţia ta, prieten drag, începând cu [zilele tale ca student] şi sunt mai fericit decât ţi-ai putea imagina de poziţia solidă pe care o ocupi şi pe care ai dobândit-o atât de strălucit şi atât de rapid. Este o sursă de bucurie şi mândrie pentru vechiul tău profesor"[46].

Un alt elev al lui Fauré a fost Nadia Boulanger, eminent profesor, conferenţiar, dirijor şi solist (pian şi orgă), care a devenit prima femeie clasată pe locul al doilea la Concursul Prix de Rome (sora ei mai mică, Lili, a fost prima femeie care a câştigat Prix de Rome, cu puţin înainte de moartea ei prematură). După război, Nadia Boulanger s-a axat din ce în ce mai mult pe predare şi, datorită în mare parte muncii din timpul războiului, când a colaborat cu americanii pentru a-i sprijini pe muzicienii activi pe front, ea şi-a început cariera în învăţământ la Conservatoire américain de Fontainebleau. Acolo, pe parcursul multor ani, va instrui o pleiadă de studenţi din America, unul dintre primii veniţi fiind Aaron Copland.

Un fondator al Conservatorului american de la Fontainebleau (împreună cu dirijorul Walter Damrosch) a fost Francis Casadesus, membru al remarcabilei familii de muzicieni Casadesus. Francis, împreună cu fraţii şi surorile sale, erau toţi muzicieni buni, dar cu adevărat remarcabil era nepotul lui Francis, Robert, care fusese cât pe ce să ajungă, în copilărie, într-un orfelinat – povestea fiind şi mai dramatică în lumina faimei pe care o va dobândi mai târziu ca pianist.

Robert era copilul nelegitim al fratelui lui Francis şi al unei tinere studente la muzică – dar tânăra era atât de disperată ca familia ei să nu afle, încât copilul aproape că a fost lăsat la mila asistenţei publice. Tatăl însă, care în curând va dispărea din viaţa lui, a avut cel puţin bunul simţ şi compasiunea să-şi ducă fiul nelegitim acasă, unde micul Robert a fost primit cu căldură şi şi-a putut cultiva talentul muzical, în timp, Robert a intrat la Conservatorul din Paris, unde abilităţile sale considerabile ca pianist au atras atenţia multor personalităţi notabile, precum şi a unei alte tinere pianiste de talent, Gabrielle (Gaby) L'Hôte, care a fost cucerită de perfecţiunea execuţiilor sale la pian – şi de farmecul său.

A fost o poveste de dragoste înduioşătoare, precum şi o remarcabilă poveste de succes. Robert şi Gaby s-au căsătorit într-adevăr la sfârşitul războiului şi vor ajunge să sărbătorească 50 de ani împreună – parteneri în muzică, precum şi în viaţă. La începutul căsătoriei lor, tânărul Casadesus a predat la Conservatorul american de la Fontainebleau şi va continua să predea şi să compună pe tot parcursul lungii sale vieţi. Dar începuse deja să dea concerte şi, printr-o întorsătură de evenimente desprinsă parcă din cărţi, el a ajuns în atenţia publicului când Opera din Paris l-a chemat în ultimul minut pentru a înlocui un solist suferind. Din acel moment, cariera lui Robert Casadesus a ajuns pe culmi nebănuite.183

Printre cei care au luat notă de tânărul pianist a fost Maurice Ravel, care, în 1922, l-a invitat pe Robert Casadesus să colaboreze cu el pentru un proiect de creare a unor rulouri de pian mecanic pentru mai multe lucrări de Ravel (Ravel îl auzise pe Casadesus executând dificila lui suită *Gaspard de la nuit* („Gaspard al nopţii") şi l-a felicitat pe interpretare). în 1924, cei doi deveniseră deja buni prieteni şi Casadesus a susţinut în anul acela un recital dedicat în întregime compoziţiilor pentru pian ale lui Ravel. Recitalul a fost difuzat la radio, un eveniment în premieră, şi ca răspuns Ravel, încântat, dar rezervat ca de obicei, i-a spus lui Casadesus că *„Jeux d'eau* („Jocuri de

apă"), printre alte piese, nu a fost niciodată executată atât de bine"[47].
«—j

La sfârşitul lunii martie, André Citroën a făcut a doua sa vizită în Statele Unite ale Americii, călătorind din nou la Détroit pentru a se întâlni cu Henry Ford, care până atunci produsese 10 000 000 de autoturisme model T, le redusese preţul şi câştigase profituri enorme. Bazându-se pe interesul lui Ford în cercetare şi dezvoltare, Citroën a adus exemple ale sistemului său de semişenilate, cu ajutorul căruia maşinile sale traversaseră deşertul Sahara şi care, în mintea lui, s-ar fi potrivit de minune vastei întinderi americane cu drumuri nepietruite. Spre marea sa dezamăgire, nici Ford, nici armata SUA nu au fost interesaţi.

în pofida faptului că a fost salutat de către presa americană ca fiind un „Henry Ford din Franţa", Citroën şi Ford aveau puţine în comun, cu excepţia automobilelor şi a ideii de management ştiinţific a lui Frederick Winslow Taylor. Spre deosebire de Citroën, care era un progresist social, un reformator şi un sofisticat care îmbrăţişase plăcerile, precum şi realizările solide ale epocii jazzului, Ford era încă, în adâncul sufletului, un băiat de la ţară, cu principii puritane şi cu o profundă suspiciune în privinţa oraşelor şi a oamenilor care trăiau în ele – în special afro-americani, imigranţi de primă generaţie şi evrei. Citroën, care era evreu, cu siguranţă nu a simţit o prietenie prea adâncă faţă de magnatul din Détroit, al cărui antisemitism va deveni tot mai virulent în următorii ani.

Autoritarismul lui Ford atinsese şi el nivelul absurdului, căci încerca acum să conducă şi să reglementeze gândurile şi timpul liber al

lucrătorilor săi, aşa cum o făcea în timpul orelor de lucru, într-o tentativă de a impune o ordine nouă şi mai bună asupra

umanităţii – o viziune care avea mult mai multe în comun cu ideile lui Eugène Schu- eller, fondatorul L'Oréal, decât cu cele ale lui André Citroën. Schueller, de asemenea, se gândea că poate salva lumea şi el începuse să dezvolte o serie de teorii sociale şi economice în acest scop. în timp, la fel ca şi Ford (pe care îl admira), Schueller va folosi afacerile sale extinse ca un mijloc de îmbunătăţire a rasei, încercând să modificarea şi să controleze gândurile şi viaţa oamenilor aşa cum credea el că e mai bine.

în timp ce Ford şi Schueller erau în curs de dezvoltare şi punere în practică a unor forme particulare de autoritarism, François Coty muncea la fondarea unui imperiu mediatic de extremă dreapta, cu scopul de a influenţa şi de a forma opinia publică la cea mai mare scară posibilă. La urma urmei, Mussolini – pe care Coty îl admira enorm – a scris în autobiografia sa că ziarul e „această armă modernă, capabilă de toate posibilităţile” şi a dat ca exemplu propriul ziar, *Popolo d'Italia,* care era „instrument al înălţării mele”[48]. *Le Figaro,* la Paris, a fost doar începutul: până în 1924 Coty cumpărase sau fondase un jurnal financiar, o revistă pentru femei, un ziar pentru studenţi, ziare regionale şi ziare de dimineaţă, seară, precum şi ziare specializate, inclusiv unul care se adresa în mod special electricienilor. în câţiva ani el va avea sub comandă în jur de 40 de ziare.

în acelaşi timp, o nouă mişcare a tinerilor de dreapta, Jeunesses patriotes, lua formă la Paris, inspirată de fascismul lui Mussolini, în timp ce stânga, prin Partidul Comunist, prindea şi ea rădăcini în Franţa. Opunându-se activ ameninţării comuniste, Coty coresponda cu Mussolini şi-i retipărea pamfletele în *Figaro.* Acest lucru nu a fost bine privit de către cititorii moderat conservatori ai ziarului, dar Coty era un antibolşevic înverşunat, căci suferise mari pierderi cu magazinul său din Moscova după Revoluţia bolşevică. în plus, Coty era profond antisemit şi îi categorisea pe toţi bolşevicii ca evrei.

Din moment ce Coty şi alţii de aceeaşi convingere decretaseră că socialiştii şi comuniştii erau una, a fost o durere deosebită pentru ei atunci când guvernul francez (sub conducerea unei alianţe de partide de stânga, Cartel des gauches) a elaborat un plan în toamna aceea, de a-l onora pe liderul socialist Jean Jaurès transferându-i cenuşa în Panthéon. Trecuse un deceniu de la asasinarea lui Jaurès şi acestuia i s-a organizat o ceremonie magnifică, în care sicriul, odihnindu-se pe un catafalc de 25 de metri, a fost transportat de 22 de mineri în haine de lucru. Un imens cortegiu îi

urma, în care se amestecau ligi, cooperative şi federaţii – deşi, ca o materializare vizuală a complexităţii politicii de stânga, comuniştii au refuzat să se alăture fraţilor lor mai moderaţi şi au mărşăluit separat, în spatele celorlalţi.

Franţa, sub noul prim-ministru, Edouard Herriot, recunoscuse deja Uniunea Sovietică, iar membrii dreptei erau îngroziţi de ceea ce ei preconizau că va fi o ameninţare revoluţionară, cu marşul său necruţător spre vest. în acelaşi timp, ruşii scăpaţi de sub dominaţia sovietică veneau în Occident. Printre ei, în acel an, se afla o trupă de dansatori de la Teatrul Mariinski din Sankt Petersburg, care a ajuns mai întâi la Berlin şi apoi la Londra, unde Diaghilev a auzit de ei şi i-a invitat la Paris.

Liderul lor, un dansator şi coregraf de 22 de ani pe nume Gheorghi Balanchivadze, va deveni în curând cunoscut sub numele de George Balanchine. *Qiu--g ealê lmtjà dê la*

OUM

(1925)

J^ osephine Baker a căzut asupra Parisului ca o bombă. Nu numai că era f ^J / superbă, dar şi-a făcut şi o intrare electrizantă – goală,

practic, şi purtată pe umeri de un dansator negru, musculos, pe nume Joe Alex.

Toată lumea care a văzut *La Revue nègre* în acea noapte la Théâtre des Champs-Elysées îşi amintea de ea. Parcă puteau s-o uite? Baker fusese fabuloasă – absolut, cu desăvârşire fabuloasă – iar vestea s-a răspândit ca focul. Dar cea mai nepreţuită amintire a ei din acea noapte de neuitat a premierei spectacolului la Paris a fost foarte diferită de cea pe care publicul, vrăjit, o luase cu sine: ce-şi va aminti Josephine Baker va fi că, pentru prima dată în viaţa ei, a fost invitată să mănânce cu albii.

Se născuse în mahalalele din St. Louis şi până la 15 ani scăpase deja nu numai de primul soţ, ci şi de numele de naştere (Freda J. McDonald) într-o încercare încăpăţânată de a-şi face o carieră în teatru. Au urmat un al doilea soţ şi o încercare de a cuceri faima, când Josephine, de neoprit, a trecut de la trupe de teatru ambulante la scena din New York şi de acolo, în 1925, la Paris. Aici, fata pe care familia şi prietenii o cunoşteau ca „Tumpy" a devenit atracţia oraşului şi, deşi a avut mulţi soţi şi iubiţi după aceea, Parisul a rămas iubirea constantă a vieţii ei.

Desigur, ea era neagră, într-un moment în care să fii negru în America însemna nu numai umilinţa zilnică a segregării, ci şi pericolele urii rasiale. Crescând în comunitatea de culoare din St. Louis la începutul secolului al XX-lea, Josephine Baker a văzut de toate, inclusiv revolte sângeroase provocate de rasism. Cu talent

şi perseverenţă, ea a reuşit să răzbată într-o altă lume şi norocul a făcut ca să se găsească la Paris în noaptea aceea de 2 octombrie 1925.

Parisul era deja îndrăgostit de jazz şi de afro-americanii care îl creaseră. Răspunzând acestei atmosfere primitoare, Caroline Dudley Reagan, soţia unui ofiţer american de relaţii externe, staţionat la Paris, a decis să aducă în capitala Franţei un teatru de revistă format în întregime din actori de culoare. Nu-şi permitea o vedetă precum Ethel Waters, dar în timp ce se afla la New York o observase pe Josephine Baker, de 19 ani, într-un spectacol în care Waters era cap de afiş şi s-a decis că acea tânără fenomenală era vedeta pe care o căuta.

Lumea uită, în general, că în această etapă a carierei ei, Josephine Baker era în primul rând un clovn. O dansatoare, de asemenea, dar în primul rând un clovn. De când era mică îşi făcea familia şi prietenii să râdă cu gura până la urechi făcând mersul puiului, ceea ce, în timp, s-a transformat într-un număr comic de charleston. De fapt, prima ei apariţie la teatrul de revistă a fost cu un număr de comedie. Dar producătorii spectacolului au ajuns la concluzia că oricât de bun ar fi fost numărul, avea

nevoie de ceva mai mult ca să devină un succes. Aşa a ajuns Josephine Baker ca la finalul spectacolului, îmbrăcată doar în câteva pene roz, să fie adusă pe scenă pe umerii lui Joe Alex. Cum scria Janet Flanner, „ea şi-a făcut intrarea aproape goală, cu excepţia unei pene roz de flamingo, prinsă între membre; era cărată cu susul în jos şi făcea sfoara pe umărul unui gigant negru. Acesta s-a oprit la jumătatea scenei, a apucat-o cu degetele lui lungi pe după talie şi a dat-o încet peste cap, coborând-o pe scenă, unde ea a rămas în picioare... pentru o clipă de tăcere desăvârşită”[1]. în curând s-a dezlănţuit iadul, publicul privind stupefiat cum cei doi se unduiau şi apoi săreau brusc, într-un fel de ritual de împerechere frenetic, însoţit de un ritm sacadat de jazz.

Nici nu trecuseră zece ani de când Stravinski avusese un impact la fel de răsunător, în exact acelaşi teatru, cu baletul său *Ritualul primăverii.* Se poate să fi fost singurul lucru pe care Stravinski şi Josephine Baker îl aveau în comun, dar amândoi au dezlănţuit artificii culturale la Théâtre des Champs-Elysées, în acompaniament de ritmuri primitive.
oo

Celălalt mare eveniment al anului a fost grandioasa expoziţie de arte decorative numită *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* (Expoziţia internaţională de arte decorative şi industriale moderne), o celebrare a unui nou tip de design, care va fi în cele din urmă numit, pe scurt, Art Deco[2]. Fiind organizată din aprilie până în octombrie şi acoperind ambele maluri ale Senei, între Invalides şi Champs-Elysées – inclusiv podul dintre ele, Pont Alexandre III – expoziţia cuprindea toate formele de design, de la bijuterii şi modă la mobilier şi arhitectură, şi-şi va lăsa amprenta pe gustul şi moda următorilor 15 ani. Maurice Sachs exagera, probabil, dar nu greşea atunci când scria că, datorită expoziţiei, „peste noapte, bulevardele mari din Paris au fost transformate... Toate magazinele şi-au schimbat faţa... Nichelul a înlocuit lemnul şi o austeritate care încerca să fie bogată, o simplitate afectată şi un aranjament sever au înlocuit dulcea dezordine de dinainte de război”[3].

Nu s-a întâmplat chiar atât de repede sau de uşor, dar noul era, în fapt, diametral opus vechiului şi se făcea rapid acceptat. Art Deco se caracteriza prin linii precise şi forme geometrice cu muchii netede şi cu o formă aerodinamică, obţinute prin prelucrare la maşină, mai degrabă decât formele organice şi liniile sinuoase ale predecesoarei sale de la început de secol, Art Nouveau. André Mare şi Louis Sue, care au fost pe nedrept umiliţi în 1919, în urma dezastrului monumentului lor funerar[4], s-au numărat printre liderii francezi ai mişcării şi împreună au proiectat Pavilionul de artă contemporană din cadrul expoziţiei, una dintre numeroasele structuri expoziţionale temporare care au atras mulţimi mari de curioşi şi vizitatori entuziaşti – în jur de 16 000 000 până la sfârşitul

expoziţiei. Magazine universale, precum Printemps şi Galeries Lafayette, au etalat exponate îndrăzneţe ale noului stil, care se lăudau cu un aspect compatibil cu epoca modernă a maşinii. Arhitectul Pierre Patout a proiectat mult-lăudatul Pavillon du collectionneur, găzduind Marele Salon al lui Emile-Jac- ques Ruhlmann, decorat de artişti şi designeri de frunte. Au fost reprezentate şi alte ţări, inclusiv Marea Britanie, Danemarca şi Austria (care a prezentat exemple ale *Wiener Secession* – Secesiunea vieneză), dar vedeta expoziţiei a fost Franţa – şi mai ales bunul-gust şi moda pariziene.

Tema principală a mişcării a fost modernismul: Art Deco era ultima tendinţă în *chic-xû* modernist, iar cei cu banii necesari pentru a-şi moderniza casele şi viaţa în acest sens erau încurajaţi s-o facă. Cei cu mijloace mai modeste se conformau după posibilităţi, dar ideea din spatele expoziţiei a fost, în mod clar, necesitatea de a face cumpărături la Paris.
189

André Citroën, care niciodată n-ar fi ratat o ocazie de a face publicitate numelui sau produselor sale, a folosit expoziţia pentru a-şi prezenta noul autoturism B12, cu o structură din oţel – într-o versiune care nu era vopsită în negrul plictisitor folosit de obicei, ci fusese decorată de artista Sonia Delaunay cu un motiv Art Deco, ca o tablă de şah multicoloră, şi însoţită de modele purtând veşminte cu un design identic.

Autoturismul B12 al lui Citroën atrăgea, pe bună dreptate, atenţia. Citroën nu se întorsese din călătoria sa în America, din anul precedent, cu mâna goală. Făcând un ocol din Détroit prin Philadelphia, el s-a întâlnit cu industriaşul Edward Gowan Budd, care dezvoltase un procedeu revoluţionar de construire a unor maşini cu structuri în întregime din oţel prin sudarea unor panouri mari preformate. Citroën a achiziţionat imediat drepturile de utilizare a procedeului în Europa şi, folosindu-l laolaltă cu o tehnică dezvoltată de o altă firmă americană, DuPont, de vopsire cu spray, a reuşit să facă din autoturismul său B12 vedeta salonului auto din toamna lui 1924 de la Paris. Noua tehnică, ce înlocuia un saşiu din lemn şi metal cu unul în întregime din oţel, i-a permis să construiască automobile mai puternice, mai sigure şi mai rezistente la intemperii decât modelele vechi, iar până la sfârşitul anului 1925, eficienţa acestor inovaţii i-a permis lui Citroën să crească semnificativ producţia şi să reducă preţurile.

Strategiile de vânzare, precum aspectul de tablă de şah, au adus B12 în atenţia publicului şi Citroën deja marcase în mod spectaculos deschiderea unui salon auto anterior, aranjând ca un avion să scrie numele mărcii sale pe cer. Dar strategia de marketing a lui Citroën a atins un nivel nemaivăzut până atunci când, în 1925, a făcut ca numele să-i fie afişat,

scris cu becuri, pe Turnul Eiffel. între 1925 şi 1934, cuvântul „Citroën” a apărut, cu litere de 30 de metri înălţime, pe turn, cel mai distinct reper din Paris, utilizând 250 000 de becuri, care puteau fi văzute de la aproximativ 100 de kilometri în orice direcţie. Citroën a inaugurat reclama luminoasă care-i reproducea numele pe 4 iulie, la apogeul expoziţiei Art Deco.

A fost o strategie publicitară de o uimitoare îndrăzneală, dar Citroën putea sublinia, cel puţin, că numele scris cu lumini era al unui francez sadea. Auzise că Henry Ford şi-ar fi exprimat interesul pentru ideea cu afişajul numelui cu lumini şi se gândise, de asemenea, să cumpere turnul şi să-l ia cu el la Détroit.

Turnul Eiffel urma să poarte numele lui Citroën pentru o vreme, dar măcar rămânea pe loc.

«--

Până la sfârşitul anului 1925, aproape o treime din maşinile de pe drumurile franceze erau marca Citroën. în termen de şase ani de la începerea afacerii sale de automobile, Citroën depăşise concurenţi europeni mai vechi şi mai consacraţi, cum ar fi Renault, Peugeot şi Fiat, şi devenise a patra companie auto din lume, nefiind întrecut decât de americani – Ford, General Motors şi Chrysler.

însă Renault nu capitulase. Concentrându-se pe obţinerea controlului asupra materiei prime, el îşi cumpărase propria fabrică de oţel, una de sticlă şi înfiinţase o centrală hidroelectrică, precum şi o fabrică de scule, fabrici de cherestea, o fabrică de lână şi bumbac (pentru interiorul vehiculului) şi o fabrică de cărămizi, care să-i furnizeze cărămizi pentru celelalte întreprinderi – fabrică ce va deveni în curând furnizorul principal de cărămizi, cu marca Renault, al unei mari părţi din Paris, inclusiv al unui nou atelier Citroën. în plus, înfiinţa centre de vânzări pe lângă atelierele de reparaţii Renault din întreaga Franţă. Producea, de asemenea, motoare şi maşini pentru noile nave de luptă ale marinei franceze, în expansiune, precum şi pentru industria aeronautică în creştere şi va dobândi în curând o firmă care făcea fuselaje de avion – dominând întreaga industrie constructoare de motoare şi fuselaje.

în ceea ce priveşte camioanele şi autobuzele, Renault domina acest domeniu mai mult ca oricând, de la camionete şi mijloace de transportat mari la ambulanţe şi maşini de pompieri, şi în curând nu va avea rivali nici în domeniul limuzinelor. Mai era, apoi, echipamentul agricol, căci Renault a modificat motoarele folosite pentru tancuri, în război, pentru a fi compatibile cu tractoarele şi a finanţat un ziar cu specific agricol ca să-i convingă pe fermierii francezi să fie în pas cu vremurile. Până la sfârşitul războiului, Renault era convins că-şi lăsase rivalii mult în spate. Dar apariţia neaşteptată a Citroën l-a pus în faţa celui mai redutabil concurent pe care îl avusese vreodată, unul ale cărui personalitate şi abordare a

afacerilor, finanţelor şi muncii erau aproape diametral opuse alor lui. Citroën reprezenta o provocare oriunde s-ar fi uitat Renault, de la salonul auto anual de la Paris la rutele de autobuze şi expediţiile de traversare a unor continente. Se părea că Citroën era peste tot, câştigând publicitate la fiecare pas. Doar dacă ne referim la 1925, o expediţie a maşinilor semişenilate Citroën realizase un record absolut – o traversare a Africii de la nord la sud, până la Cape Town, eveniment relatat cu sufletul la gură de către presa internaţională.
191

Cei mai mulţi oameni care îi urmăreau evoluţia lui Citroën erau convinşi că el va câştiga lupta dintre cei doi titani. în 1925, acest lucru părea inevitabil. Dar Renault era un luptător şi era departe de a renunţa.
r—>

Un număr mare de *couturiers* au luat parte la grandioasa Exposition des arts décoratifs, dar Paul Poiret era convins că îi poate întrece pe toţi. Recurgând la obişnuitul său artificiu teatral, el a închiriat trei barje lângă Pont Alexandre III şi le-a echipat luxos. Cea pe care a numit-o *Délices,* dispunând de vinuri rare şi mâncăruri selecte, a fost împodobită cu anemone roşii; a doua, *Amours,* decorată cu garoafe albastre, punea în valoare ultimele parfumuri ale lui Poiret, în timp ce a treia, *Orgues,* cu o orgă şi 14 fresce originale de Dufy, era un spaţiu de prezentare pentru decorurile interioare şi colecţia de haine a lui Poiret. A fost măreţ, a fost glorios şi a fost scump – în jur de 500 000 de franci pentru fiecare barjă. Poiret cu siguranţă nu şi le putea permite, mai ales că partenerii săi refuzau să împartă cheltuielile pentru extravaganţa asta. Căci Poiret fusese obligat, între timp, să-şi caute nişte parteneri: dificultăţile financiare îl forţaseră să-şi vândă afacerea unui grup de investitori, care au încercat (fără succes) să-i ţină în frâu cele mai grandioase scheme, să-l oblige să prezinte rapoarte exacte ale cheltuielilor (o pretenţie care l-a devastat şi l-a insultat), i-au vândut Parfums de Rosine, cumpărat de Société centrale de la parfumerie française, şi l-au determinat să-şi mute salonul într-un sediu mai mic, în Rond-Point des Champs-Elysées[5]. Problema a fost că în 1925 moda lui Poiret, care era la fel de extravagantă ca şi distracţiile pe care le imagina, părea deja prea complexă şi depăşită de liniile lejere şi precise ale lui Chanel sau ale altora, cum ar fi Jean Patou. în consecinţă, clienţii lui Poiret l-au abandonat, cu încetul, în favoarea unor alternative mai moderne.

Mai erau şi alte cheltuieli care îl trăgeau pe Poiret în jos. în urmă cu patru ani îl angajase pe arhitectul modernist Robert Mallet-Stevens să-i proiecteze o vilă de ţară, în Mézy, în afara Parisului. Era o casă superbă, cu vedere spre lacul pe care se ţinuseră întrecerile de canotaj din cadrul

Jocurilor Olimpice din 1900 şi 1924. Dar Poiret nu a ocupat niciodată reşedinţa principală, pe care nu şi-a permis s-o termine, şi a locuit, în schimb, în cabana îngrijitorului.

în acea toamnă, în încercarea de a-şi achita datoriile, Poiret şi-a vândut cea mai mare parte a colecţiei sale de artă. Dar nici chiar acest lucru nu a fost suficient. Risipa

de la Exposition des arts décoratifs s-a dovedit a fi cântecul său de lebădă, mai degrabă decât triumful, iar costul acesteia va continua să cântărească greu mulţi ani.

r—>

Le Corbusier era fericit. Se bucura de viaţă împreună cu amanta lui, Yvonne Galiş, şi avea deja un remarcabil succes profesional. Printre numeroasele proiecte de care se ocupa în prezent, se numărau şi finalizarea unui studio pentru un bun prieten, sculptorul Jacques Lipchitz, şi lucrul pentru o expoziţie majoră din Stuttgart, având ca subiect casa modernă, pentru care influentul arhitect avangardist german Mies van der Rohe, îi acordase tratament preferenţial. Dar Le Corbusier era pe cale să arunce o bombă, iar locul ales de el era Exposition des arts décoratifs de la Paris.

Pentru început, deşi Le Corbusier admira intenţia expoziţiei de a se concentra pe „tendinţele moderne ale epocii”[6], lui nu-i plăcea Art Deco ca stil şi respingea din principiu conceptul de arte decorative. într-adevăr, funcţionalismul purist al lui Le Corbusier îl făcea să reacţioneze diferit de Art Deco la provocările erei mecanizate.

Inspirat de creşterea uriaşă a traficului auto din Paris, el a declarat că „în centrul oraşului trebuie să apelăm la chirurgie... Trebuie să folosim bisturiul”[7]. Rezultatul a fost exponatul său din cadrul expoziţiei, Pavillon de l'esprit nouveau – o locuinţă standardizată pentru o singură familie, cu cost moderat şi design avangardist, foarte asemănătoare cu o cutie de beton alb, cu un perete de sticlă în stil industrial. Le Corbusier a explicat, mai târziu, că Pavillon de l'esprit nouveau „a constituit în sine un document al standardizării. Tot mobilierul său era produsul industriei, nu al decoratorilor. Clădirea în sine era o «celulă» într-un bloc de apartamente, o unitate într-o sistem de locuinţe, construit pe principiul «fagurelui»„[8] – un principiu pe care îl dezvoltase încă de la sistemul Dom-Ino pe care îl crease cu un deceniu înainte. în interior se afla o grădină închisă şi alături era o rotondă conţinând două mari diorame ale oraşului din viitor – un oraş generalizat, sau Oraşul pentru trei milioane, şi Planul Voisin, care exemplifica soluţia lui Le Corbusier pentru însuşi centrul Parisului.

Spre disperarea lui Le Corbusier, Pavillon de F esprit nouveau era prost situat, aproape ascuns în grădina de la Grand Palais. Organizatorii expoziţiei, căutând ceva mai elegant decât o locuinţă pentru omul de rând, a respins propunerea iniţială a lui Le Corbusier şi când în cele din urmă i-au acordat un loc, era departe şi greu d

folosit din cauza copacilor. Mai rău, nu i s-a acordat nicio finanţare pentru construire. Le Corbusier a fost furios, dar nu surprins, aşa că a început să caute sponsorizări de la companiile de automobile, cărora le promitea în schimb „ocazia de a le menţiona numele”. Jean-Pierre Peugeot şi André Citroën l-au refuzat, iar mogulul anvelopelor de cauciuc, André Michelin, nu era în ţară. Dar Gabriel Voisin, producătorul de aeronave cu o divizie de automobile de lux, a fost de acord să devină sponsor. Le Corbusier, prin urmare, şi-a numit noul său plan pentru Paris Planul Voisin.

Comitetul de organizare a expoziţiei a ridicat un zid înalt de aproape 2 metri şi jumătate în faţa pavilionului lui Le Corbusier, posibil pentru a-l ascunde pe timpul construirii, dar mai probabil, aşa s-a gândit Le Corbusier, pentru a-l ascunde şi atât. în orice caz, elementele cu adevărat şocante ale expoziţiei au fost Oraşul pentru trei milioane şi, mai ales, Planul Voisin, care a devenit în mintea multora un plan de a distruge Parisul. După ce a declarat secţiuni mari din centrul Parisului „învechite ... nesănătoase... [şi] suprapopulate”[9]. Le Corbusier a propus să distrugă sute de hectare de pe malul drept, inclusiv o mare parte din Marais. Contrar a ceea ce au crezut adversarii lui cei mai înverşunaţi, Le Corbusier nu cerea distrugerea angro a trecutului: el ar fi păstrat Place des Vosges, Luvrul, Arcul de Triumf şi Palais Royal, cu intenţia de a le face mai vizibile prin deschiderea spaţiului din jurul lor. Dar pentru restul, Le Corbusier şi-a imaginat un oraş de zgârie-nori distribuiţi cu grijă, înconjuraţi de parcuri şi deserviţi de două căi de acces limitat – drumuri pe care el le vedea ca pe două magistrale fluidizând traficul est-vest şi nord-sud. în acest fel, ţesătura urbană s-ar fi deschis la „aer, lumină şi verdeaţă”, iar Arcul de Triumf şi artera care duce spre el „ar fi fost salvate de la compromis, ambiguitate, absurditate şi tot traficul împins în grabă în acel *cul-de sac* din place de la Concorde ar fi fost fluidizat”[10].

Le Corbusier nu pare să fi intenţionat ca planul său să fie urmat, cel puţin nu literalmente: „Schema Voisin nu pretinde să fi găsit soluţia finală la problema centrului oraşului Paris”, scria el, „dar poate servi pentru demararea discuţiei la un nivel în conformitate cu spiritul noii noastre epoci.”[11] Unii, precum poetul Paul Valéry, au înţeles la ce se referea – mai ales necesitatea de a gândi înainte şi de a planifica pentru viitorul inevitabil. Dar cei mai mulţi nu au înţeles şi schema aceasta va fi cea care va duce la formarea unei opinii scandalizate permanente despre Le Corbusier, omul care a vrut să distrugă Parisul.

«---

Mulţi dintre criticii exponatelor de la Exposition des arts décoratifs au crezut că pot identifica o legătură directă între cubism şi Art Deco, iar istoricul britanic şi o autoritate în Art Deco Bevis Hillier a scris că „influenţa cubismului în Art Deco este de netăgăduit"[12]. Dar Picasso nu avea nimic de-a face cu asta. De altfel, el însuşi a remarcat: „Ce ar fi spus Michelangelo dacă ar fi fost făcut responsabil pentru un scrin renascentist?"[13].

Din fericire, nu s-a ajuns la asta, iar Picasso, împreună cu soţia şi fiul său au părăsit Parisul în acea vară pentru a merge pe Riviera, unde s-au alăturat familiei Murphy şi altor prieteni interesanţi, inclusiv familia Beaumont, John dos Passos, familia Ar- chibald MacLeish, familia Picabia, împreună cu familia Scott Fitzgerald, ale cărei beţii au devenit din ce în ce mai puţin amuzante. Dar în afară de serile petrecute cu această mulţime, a fost o vară productivă pentru Picasso, care a finalizat magistralul şi tulburătorul tablou *La Danse* chiar înainte de a pleca din Paris, în timp ce în sudul Franţei a continuat să se concentreze pe pictura lui, mai degrabă decât pe socializare. Din 1920, Picasso a pendulat între neoclasicism şi un cubism reţinut, daria *Danse l*-a mutat decisiv către tărâmuri mai violente psihologic şi, cu această lucrare, Picasso a depăşit perioada sa neoclasică. Şi-a continuat explorările din acea vară cu o serie de naturi moarte care l-au condus mai departe pe acest tărâm.

André Breton, care a văzut *La Danse* la scurt timp după finalizarea sa, l-a etichetat prompt drept suprarealist şi l-a trimis pe Man Ray să îl fotografieze. Apoi a insistat pe lângă Picasso pentru dreptul de a-l publica în ziarul său, *La Révolution surréaliste*. Picasso a fost de acord cu publicarea imaginii, dar nu a fost de acord să devină imaginea suprarealismului. Breton a continuat să-l urmărească, dar pictorul a păstrat distanţa. Mai târziu, Picasso i-a spus lui Roland Penrose: „Noi [cubiştii] doream să pătrundem adânc în esenţa lucrurilor. Ce a fost în neregulă cu suprarealiştii a fost că nu au pătruns în interiorul, ci au luat efectele de suprafaţă ale subconştientului. Ei nu au înţeles interiorul obiectului sau pe ei înşişi"[14].

Breton, a încercat, de asemenea, să îl catalogheze pe Chagall drept suprarealist, dar Chagall nu se încadra nici în stilul neoclasic, nici în cel suprarealist şi a rămas departe de ambele. Breton va avea mai mult noroc cu Joan Mirô, a cărui expoziţie din iunie – deschisă, modern, la miezul nopţii şi atrăgând o mulţime de obişnuiţi

din Montparnasse – a fost un mare succes, încheiat cu o reuniune la Jockey, unde micuţul Miro a dansat memorabil un tango cu mult mai înalta Kiki. Picasso a ratat această ocazie şi ulterioarele nebunii de la Closerie des lilas, unde Breton şi adepţii săi suprarealişti au creat haos la un banchet ţinut în onoarea mai vârstnicului poet simbolist Saint-Pol Roux. în cursul serii, cineva a făcut un comentariu care l-a înfuriat pe Breton, o bătaie cu mâncare şi un meci verbal transformându-se rapid într-o revoltă în timpul căreia diverşi suprarealişti au sărit pe mese, s-au agăţat de un can- delabru şi au rupt o fereastră din balamale. Din fericire, poetul nu a fost rănit, iar poliţia a pus rapid capăt mascaradei. Cocteau a prezis corect că următorul pas în ruperea suprarealiştilor de societate va fi alăturarea de comunişti şi a adăugat către Max Jacob: „eu nu-i mai condamn, ci mă rog pentru ei”[15].

Picasso, a ratat, de asemenea, înmormântarea lui Satie, care a murit în iulie, după o lungă boală. Satie s-a îmbolnăvit incurabil la scurt timp după performanţa cu *Re- lâche,* care avea să fie ultima lui lucrare. Etienne de Beaumont şi Winnaretta de Po- lignac i-au venit în ajutor, aranjând internarea sa într-un salon privat din spitalul Saint-Joseph. Acolo, înconjurat de o mică adunare de prieteni credincioşi – inclusiv Milhaud, Brâncuşi (care îi aducea supă de pui), Valentine Hugo (care, la cererea lui Satie, i-a adus grămezi de batiste), Winnaretta, Braque, Derain, Jean Wiener şi (înainte de a pleca de la Paris pentru vară) Picasso – Satie şi-a trăit ultimele luni din viaţă, punând de multe ori la încercare răbdarea prietenilor săi, cu solicitări ciudate şi crize de furie. Poulenc şi Aurie nu au fost primiţi, după ce s-au înscris pe lista lungă a celor care au reuşit să-l ofenseze pe Satie de-a lungul vieţii.

Milhaud, care l-a vizitat pe Satie zilnic timp de şase luni, l-a părăsit pe muribund pentru o cauză nobilă — căsătoria cu verişoara sa, Madeleine. Când tinerii căsătoriţi s-au întors din luna de miere, Satie murise. Dar chiar şi după aceea, Milhaud s-a implicat, fie prin găsirea fratelui lui Satie, de care se înstrăinase, fie prin administrarea efectelor personale ale lui Satie. Acest lucru s-a dovedit a fi o experienţă chinuitoare, deoarece Satie nu permisese accesul nimănui în micul său apartament din Arcueil, iar Milhaud a fost nepregătit pentru ce avea să vadă. „Părea imposibil”, avea el să scrie mai târziu, „că Satie a trăit într-o astfel de sărăcie. Acest om, a cărui ţinută desăvârşit de curată şi corectă l-a făcut să arate mai degrabă ca un model oficial, nu a deţinut literalmente aproape nimic.” Averea lui era „lamentabilă” şi includea un dulap

umplut pe jumătate care conţinea „o duzină de costume de catifea reiată de modă veche, nou-nouţe şi absolut identice”[16], grămezi de ziare vechi,

pălării vechi, umbrele încă în ambalajele lor şi bastoane, care umpleau colţurile camerei (Satie nu a apărut în public fără gambetă, baston şi umbrelă). Pianul era stricat, pedalele erau legate cu coarde şi în spatele lui au fost găsite compoziţii pe care Satie crezuse că le-a pierdut într-un autobuz. Milhaud nu a menţionat batistele, dar când Valentine Hugo i-a ridicat lenjeria lui Satie, aşa cum i s-a spus, a fost uluită să găsească în total 89 de batiste.

înmormântarea lui Satie, care a avut loc la Arcueil, a atras o mare mulţime – nu numai din Montparnasse şi Le Bœuf sur le toit, dar şi din Arcueil, ai cărui cetăţenii şi l-au amintit cu afecţiune. în 1927, Diaghilev i-a adus un omagiu lui Satie punând în scenă *Le Mercure,* care avusese iniţial premiera la Soirées de Paris ale lui Beaumont. Din păcate, nu a avut succes, iar Diaghilev nu a reluat-o.

t—>

Până la mijlocul lui martie, obiceiul de a consuma opiu al lui Cocteau a devenit suficient de destabilizator, încât s-a internat într-un spital privat de lângă place de L'Étoile, unde a rămas timp de aproximativ şase săptămâni, îndurând o cură drastică, însoţită de „duşuri, băi electrice, nervi întinşi la maximum, convulsii în membrele inferioare care-l făceau să vrea să se urce pe pereţi”, cum i-a scris lui Jacques Maritain[17]. Pentru a-l ajuta să treacă de chin, Max Jacob şi alţi prieteni i-au scris aproape în fiecare zi, iar Valentine şi Jean Hugo chiar au reuşit să-l viziteze, deşi acest lucru era împotriva regulilor.

„Dragă Max”, i-a scris el credinciosului Jacob la începutul lunii aprilie, „tu eşti doctorul meu”[18]. Deşi atât Maritain, cât şi Jacob erau îngrijoraţi de starea fizică a lui Cocteau, erau mult mai îngrijoraţi de starea sa sufletească. Când, la scurt timp după plecarea din clinică, Cocteau a decis să se „convertească” la catolicism (a fost o întoarcere la credinţa catolică, pentru că el fusese botezat în copilărie), Jacob şi Maritain au fost nespus de bucuroşi: „Fericire! Fericire! Lacrimi de fericire!”, i-a scris Jacob lui Cocteau, deşi mărturisise o oarecare îngrijorare faţă de prinţesa Ghika, fosta curtezană Liane de Pougy, care se întorsese la religie după moartea în război a fiului ei. „Convertirile au valoare numai în cazul în care sunt depline”, i-a scris el, „şi mă tem că el nu şi-a schimbat viaţa.”[19]197

Câteva săptămâni mai târziu, Cocteau le-a împărtăşit lui Jean şi Valentine Hugo „planurile pentru activitatea catolică”, care au început cu un pamflet, *Lettre ă Jacques Maritain* („Scrisoare către Jacques Maritain”), în care vorbea despre întoarcerea lui fericită către Sfintele Taine. Intenţia lui era de a-i convinge pe alţii să vină pe urmele sale şi, curând, unul dintre tinerii săi adepţi, Maurice Sachs, a renunţat cu entuziasm la rădăcinile sale evreieşti şi a fost botezat. Nu după mult timp, Sachs a intrat în Seminarul carmelit de la Paris, cu intenţia de a deveni preot. Vestea a fost de ajuns pentru a-i uimi pe cunoscuţi: Jean Wiener aproape a pierdut controlul automobilului său când l-a zărit pe Sachs în sutană lângă place Saint-Sulpice.

Din nefericire, Max Jacob avea dreptate: abstinenţa lui Cocteau de la opiu a durat doar cinci luni. Vocaţia lui Sachs a fost la fel de scurtă şi s-a încheiat dezastruos. <—j

în timp ce parizienii încercau să-şi continue viaţa, turiştii continuau să vină în număr mare în Oraşul luminii, mai ales în Montparnasse. „Montparnasse este centrul lumii!”, declara autorul unei cărţi despre cartier din 1925[20], iar turiştii doreau să bea un pahar la Dome şi să danseze la Jockey, dar şi să o vadă pe *Venus din Milo.* „Nu ezita, vino în Montparnasse!”, a spus jurnalistul Henri Broca. Şi a adăugat: „Mergi mai degrabă de două ori decât o dată şi, după aceea, nu vei mai pleca”[21]. Au fost chiar zvonuri că puteai cumpăra un bilet în Des Moines care te ducea direct la Dome.

Printre cei care au ajuns acolo în acel an a fost viitorul regizor spaniol Luis Bunuel, care a mărturisit că melodia *Onfait un'petite belote, etpuis voilă* („Facem o mică belotă şi cu asta, basta”) era peste tot *(belote* era un popular joc de cărţi, care făcea furori în acea vreme la Paris) şi că sunetul acordeonului umpluse oraşul. De asemenea, sosiseră un romancier american necunoscut, pe nume William Faulkner, şi, de asemenea unul de succes, F. Scott Fitzgerald. Fitzgerald venise în Franţa cu un an înainte, împreună cu soţia sa, Zelda, şi fiica sa, Scottie, dar apoi a călătorit în întreaga Europă şi şi-a petrecut vara pe Riviera (moment în care Zelda a

avut o aventură cu un tânăr aviator), înainte de a se stabili la Paris, în primăvara anului 1925, la scurt timp după ce a fost publicat *The Great Gatsby* („Marele Gatsby”), primit cu critici entuziaste. Fitzgerald era încă în anii 1920 autorul lăudat al *This Side of Paradise* („Dincoace de paradis”) şi *TheBeautiful and theDamned* („Cei frumoşi şi blestemaţi”) şi al două culegeri de nuvele care înfăţişau destul de bine căutătorii de plăceri din

anii 1920: *Flappers and Philosophers* („Fetişcane şi filosofi”) şi *Tales ofthe Jazz Age* („Povestiri din epoca jazzului”). Chiar înainte ca el şi Hemingway să se fi întâlnit, i-a strecurat o vorbă editorului său de la Scribner, Maxwell Perkins, despre tânărul şi talentatul provincial despre care auzise.

Hemingway reuşise, de fapt, să se impună ca o personalitate literară promiţătoare printre *connaisseurs* din Montparnasse, chiar dacă nu fusese publicat prea mult, însă s-a aflat în defensivă atunci când el şi Fitzgerald au avut prima întâlnire la Dingo, într-o după-amiază de la sfârşitul lui aprilie. Ani mai târziu, după ce devenise faimos, Hemingway încă descria prima întâlnire cu un ton curios pentru cineva care vorbea despre un prieten, mai ales că acel prieten murise între timp. Descriind chipul lui Fitzgerald, de exemplu, Hemingway a scris că „el avea... o gură irlandeză destul de mare, cu buze subţiri care, la o fată, ar fi fost gura unei frumuseţi... Gura lui te îngrijora până când îl cunoşteai şi apoi te îngrijora şi mai mult”. Conform lui Hemingway, Scott vorbea prea mult, chiar şi (mai ales) atunci când era politicos, şi se îmbrăca prea bine. De asemenea, era prea iscoditor. Câteva zile mai târziu, atunci când s-au întâlnit la Closerie des lilas, Fitzgerald era ceva mai treaz şi Hemingway l-a plăcut mai mult. Totuşi, Fitzgerald putea fi enervant, mai ales atunci când era beat, şi îi lua foarte puţin să se îmbete. După ce şi-a dat seama că era alcoolic, Hemingway a conchis că „indiferent ce a făcut Scott şi cum s-a comportat, ştiam că era ca o boală şi am încercat să îl ajut şi să îi fiu un bun prieten”[22].

în mai şi iunie, Hemingway şi Fitzgerald s-au văzut adesea – au mâncat, au băut şi au vorbit. Fitzgerald l-a ajutat pe Hemingway să înţeleagă că povestirile sale scurte nu erau de ajuns şi că el a trebuit să scrie un roman pentru a-şi face o reputaţie. Cu toate acestea, Fitzgerald era dezamăgit de vânzarea cărţii *Marele Gatsby* şi, în pofida succeselor anterioare, părea surprinzător de nesigur. Hemingway, care nu o plăcea pe Zelda, a crezut că ea e de vină pentru asta, cu încercările ei neîncetate de a submina încrederea soţului.

în ciuda fixaţiei lui Hemingway despre impactul negativ al nevestelor asupra soţilor – o lecţie pe care a învăţat-o încă din copilărie – a avut dreptate: instabilitatea mentală era deja evidentă la Zelda, iar ea şi

Fitzgerald aveau să se distrugă în cele din urmă unul pe altul. Dar vorbim despre viitor, deşi unele indicii ale tragediei erau deja evidente[23].
199

Alte două femei au intrat în viaţa lui Hemingway în acea primăvară: Lady Duff Twysden şi Pauline Pfeiffer. Ultima căsătorie a lui Twysden cu un aristocrat britanic se destrămase şi o lăsase cu un titlu, dar fără bani. Dar avea alte resurse: era înaltă, zveltă, atrăgătoare şi putea bea cât să bage aproape orice bărbat sub masă. Hemingway a adorat-o şi a fost, la fel ca mulţi alţi bărbaţi din viaţa ei, mai mult decât dispus să-i plătească consumaţia de la bar. După o încercare nereuşită de a avea o aventură cu ea, a transformat-o într-un personaj din romanul său, *Fiesta.* Dură şi vulnerabilă, Duff Twysden va deveni o sursă de inspiraţie pentru Lady Brett Ashley.

El nu-şi începuse încă romanul; acesta va veni după a treia călătorie la Pamplona, în iunie, precedată de o excursie la pescuit cu prietenii. La Pamplona, Hemingway s-a dus după Twysden, a cărei lipsă de interes pentru o aventură părea să fie singurul lucru care îi ţinea despărţiţi (Twysden părea să fi remarcat faptul că o plăcea pe Hadley prea mult ca să-i facă rău). Cu toate acestea, Hadley a fost profond rănită, în timp ce Ernest nu a avut remuşcări. La scurt timp după asta, el a început povestea care a devenit *Fiesta,* ba – zându-se pe ceea ce s-a întâmplat la Pamplona, precum şi pe ceea ce ştia despre Montparnasse şi pe ceea ce Gertrude Stein a insistat să numească „generaţia pierdută”.

Până acum Hemingway devenise destul de preocupat de multele posibilităţi ale unor aventuri amoroase în Montparnasse. Iată ce îi scria lui Fitzgerald: „pentru mine raiul ar fi... două case minunate în oraş; una în care mi-aş ţine soţia şi copiii, aş fi monogam şi i-aş iubi cu adevărat şi una în care mi-aş aduce toate cele nouă amante frumoase”[24]. Duff Twysden a dispărut din prim-plan, dar curând Hemingway a găsit o altă femeie interesantă, deşi aceasta, spre deosebire de Twysden, nu era interesată de aventuri. Pauline Pfeiffer era şic şi minunată, dar era şi o catolică ferventă şi asta însemna căsătorie. în acea iarnă, când Ernest s-a dus din nou în Austria cu Hadley, Pauline li s-a alăturat. Pauline, la urma urmei, era prietena lui Hadley. Cel puţin aşa a început totul.

Va fi ultimul Crăciun al lui Ernest şi Hadley împreună.
oo

în acea primăvară, Edouard Herriot şi-a dat demisia din postul de prim-ministru, în urma unei campanii de presă necruţătoare, campanie finanţată în mare măsură de François Coty, care denunţa administraţia de stânga a lui Herriot şi aplauda guvernul fascist al lui Mussolini din Italia.
200

De la sfârşitul războiului, Coty sprijinise cu generozitate extrema dreaptă, doar între 1925 şi 1926 oferind un milion şi jumătate de franci pentru Action française, sumă care a crescut la cinci milioane şi jumătate de franci în următorii trei ani. în 1925 şi începutul 1926, susţinuţi de Action française şi ziarele de sub controlul său, Coty şi acoliţii săi au reuşit să inducă maselor panica, exagerând efectele dezastruoase ale deprecierii francului, mai ales în contextul în care o serie de cabinete erau incapabile să facă faţă rapid şi eficient situaţiei. Coty şi Action française au răspândit groaza privind ameninţarea comunistă şi, într-o renaştere unei anxietăţi ancestrale, au reînnoit spaima catolicilor în faţa secularismului şi a declinului general al moralităţii.

în acest context, care însemna mai ales o creştere a numărului de ciocniri dintre comunişti şi organizaţii de dreapta, cum ar fi Camelots du roi şi Jeunesses patriotes, poliţia a început să pună în aplicare regulamente de lungă durată privind deţinerea armelor de foc. Acest lucru a dus la raiduri ale poliţiei şi confiscarea de arme de foc găsite fără permis – o acţiune care a scandalizat membrii acestor organizaţii, care au ameninţat cu represaliile şi au protestat că au fost lăsaţi la mila comuniştilor.

Totuşi, o oarecare măsură de linişte a apărut pe plan internaţional în urma Planului Dawes din anul precedent, pe care Pactul de la Locarno îl consolidase în toamnă, însemnând stabilirea frontierelor Europei de Vest, normalizarea relaţiilor diplomatice cu Germania (în special relaţiile franco-germane) şi oferirea de garanţii de pace. Că acel pact a lăsat Polonia şi Cehoslovacia neacoperite în faţa dorinţei de expansiune a Germaniei nu preocupa în mod deosebit marile puteri europene occidentale în acel moment, iar negociatorii lui, Aristide Briand şi Gustav Stresemann, au obţinut Premiul Nobel pentru pace. De asemenea, a dat francezilor un anumit sentiment de uşurare, căci pacea fusese speranţa lor. în acest spirit, Franţa va susţine în 1926 admiterea Germaniei în Liga Naţiunilor.
oo

în timp ce francul continua să se deprecieze şi preţurile să crească, cei care îşi puteau permite să petreacă au acţionat în consecinţă, în Montparnasse, pe Riviera sau la Pamplona. Fitzgerald a numit acea vară a lui 1925 vara „cu o mie de petreceri şi nicio clipă de muncă”[25] şi, în timpul unei vizite la Paris, romancierul foarte cunoscut Sinclair Lewis (*Main Street, Babbitt)* a preluat şi dezvoltat această temă, înfuriind mulţimea expatriaţilor americani; a scris un articol în care spunea că sunt o adunătură201
de beţivi inutili care nu muncesc niciodată. Răspunsul la acest articol a venit prompt, când, într-o noapte la Dôme, Lewis s-a jurat că e un stilist şi un psiholog mai bun decât Flaubert şi a fost întâmpinat cu: „Stai jos, eşti doar un autor care se vinde!”[26].

Unii munceau în Montparnasse, alţii nu. Jimmie Charters cu siguranţă ştia că personajele care îşi petreceau timpul la Dingo sau în alte baruri, nu prea făceau nimic altceva. Dar spiritul din Montparnasse, care plutea pe un râu de cafea, alcool şi taifasuri, stimula apariţia unor opere mari şi mici, lansând – cum observa Charters – „o rebeliune organizată împotriva a tot ce în lume este îngust şi limitat”[27].

Printre cei care au muncit în acel an, mai degrabă decât să piardă timpul, s-a numărat James Joyce, care îşi revenise după epuizarea resimţită la finalizarea lui *Ulise* şi a început să lucreze la *Finnegans Wake* („Veghea lui Finnegans”) care, pentru moment, purta titlul *Work în Progress.* încă suferind de dureri oculare, Joyce, cu toate acestea, nu mai era la fel de sărac ca altădată – deşi i se plângea în mod regulat Syl- viei Beach despre „chinul” prin care trece „pentru a supravieţui”[28]. Dificultăţile sale financiare nu decurgeau din sărăcie, cum credea ea cu sinceritate. Familia Joyce trăia bine şi încă mult peste mijloacele sale, inclusiv seria de apartamente mari în care locuiau şi restaurantele scumpe unde cinau.

Hemingway remarca, sarcastic: „se crede că el şi familia sa mor de foame, dar puteţi găsi tot tribul celtic [sic] în fiecare noapte la Michaud”, un restaurant scump de pe rue des Saints-Pères care, în mod normal, era mult peste bugetul lui Ernest şi Hadley[29]. Restaurantul favorit al lui Joyce, Trianon, din place de Rennes, era la fel de scump şi bacşişurile lui extravagante îi aduceau serviciul deferent pe care credea că îl merită.

Nu este de mirare că Joyce îşi depăşea cu regularitate veniturile, caz în care, în mod la fel de regulat, apela la prietenii lui ca să adune diferenţa. Sylvia Beach era, de obicei, prima întrebată şi în curând a remarcat, alarmată, că „sumele se duc, dar nu se mai întorc” şi „de fapt, luau forma unor avansuri pentru *Ulise”*[30]. „Stilul de viaţă al lui Joyce”, observa ea mai târziu, „deşi era pe măsura faimei şi a talentului său, nu se potrivea în niciun fel cu câştigurile.”[31] Totuşi, ea a acceptat cu generozitate situaţia, răspunzând cu scoaterea unei a doua ediţii – mare parte din

aceasta a fost distrusă de cenzori în Marea Britanie şi Statele Unite ale Americii. După aceea, a tipărit ediţie după ediţie – „Ulise IV, V, VI, VII, şi aşa mai departe”. Joyce i-a spus că „se gândea la papi”[32].
202
«--

în acea toamnă, în acelaşi timp în care avea loc Conferinţa de la Locarno, Jean Renoir a început să filmeze *Nana,* film bazat pe romanul lui Zola. El a fost încurajat de reacţia entuziastă de care avuseseră parte secvenţele de vis din *La Fille de l'eau* şi s-a aruncat în proiect cu capul înainte, cu cooperarea fiicei lui Zola, Denise Le- blond-Zola. Catherine Hessling urma s-o joace, desigur, pe Nana, iar rolul principal masculin era jucat de Werner Krauss, un bine-cunoscut actor german de teatru şi film. A fost o întreprindere ambiţioasă şi costisitoare, care l-a condus Renoir să filmeze în Germania – primul film francez realizat în Germania după război, ilustrând posibilităţile reconcilierii franco-germane pe care le întruchipa Conferinţa de la Locarno.

în pofida faptului că luptase şi fusese rănit în război, Jean Renoir nu păstrase nicio ranchiună împotriva Germaniei sau germanilor. Vorbea germană, citea în germană şi era familiarizat cu literatura germană. Petrecuse, de asemenea, numeroase vacanţe în Bavaria cu tatăl său şi s-a bucurat foarte mult de renaşterea artistică de la Berlin. Unul dintre prietenii lui de acolo, filosoful Karl Koch, s-a dovedit a fi fost comandantul unei baterii antiaeriene de lângă Reims, unde Renoir servise ca pilot într-o escadrilă de recunoaştere. „Koch şi cu mine am tras concluzia că asta trebuie să fi fost bateria lui; făcuserăm războiul împreună. Aceste lucrurile creează o legătură. Faptul că am fost în tabere opuse a fost doar un detaliu”, a concluzionat Renoir în maniera sa personală, care îl făcea să fie îndrăgit oriunde s-ar fi dus[33].

Mai puţin înclinat să-şi facă prieteni, şi de fapt bucurându-se când dobândea duşmani, era André Breton, a cărui primă expoziţie de artă suprarealistă a avut loc în acea toamnă. Deşi la începuturile sale suprarealismul fusese în primul rând o mişcare literară, Breton decisese de-acum să lase un loc şi pentru pictură, pe lângă poezie. Expoziţia a inclus mai multe lucrări de Picasso, dar (din cauza reticenţei lui Picasso de a se implica) acestea erau trei lucrări minore dintr-o colecţie privată. în schimb, expoziţia conţinea *Carnavalul arlechinului* al Mirô şi extraordinarul *Doi copii ameninţaţi de o privighetoare* al lui Max Ernst. în curând, suprarealiştii vor avea propria sală de expoziţii în apropiere de Saint-

Germain-des-Prés, unde prima expoziţie (primăvara următoare) va fi a lui Man Ray, incluzând şi picturile sale timpurii.

Deşi Man Ray a rezistat tentativelor lui Breton de a-l revendica ca fiind suprarealist, el a fost de acord să participe la această expoziţie organizată sub auspiciile suprarealiştilor şi a ilustrat şi a asigurat fotografii de copertă pentru primele zece numere ale revistei lunare a lui Breton, *La Révolution surréaliste.* în acest timp, Man Ray devenise mai mult decât un interesant membru al avangardei din Paris, după ce se consacrase în lumea celor bogaţi şi celebri ca fotograf de modă (pentru *Vanity Fair* şi *Vogue,* pe lângă reviste de artă şi de modă germane), precum şi ca fotograf portretist pentru clienţi internaţionali din Paris. într-adevăr, ca o recunoaştere a importanţei sale, el a primit sarcina de a prezenta Exposition des arts décoratifs din acel an.

Deloc surprinzător, tot acest succes îl transformase într-un om bogat.

r—>

Charles de Gaulle nu căuta bogăţie când a răspuns invitaţiei generalului Pétain de a i se alătura la Paris. De Gaulle fusese practic în exil, după o experienţă crâncenă la École de guerre, unde fusese primit după un an de predare a istoriei militare ofiţerilor-cadeţi de la Saint-Cyr. Un raport excelent la sfârşitul semestrului său la École de guerre, locul unde se formau campionii (Bonaparte, spre exemplu), ar fi însemnat o uşă deschisă către cariera ilustră pe care şi-o dorea de Gaulle. în schimb, el a stârnit numeroase conflicte de opinie cu instructorii săi, în privinţa strategiilor şi tacticilor fondamentale, astfel că a terminat cu o notă umilitor de mică – ceea ce, în cazul său, a însemnat exilul la Mainz, unde a fost ataşat personalului care se ocupa de aprovizionare.

De acolo a publicat un articol sfidător la adresa tuturor lucrurilor care îl deranjaseră la École de guerre (un loc despre care ulterior a declarat: „n-am să mai pun piciorul în gaura aia decât în calitate de ofiţer comandant”)[34]. Era un articol provocator, periculos chiar pentru cineva care îşi dorea atât de mult să avanseze în carieră precum căpitanul de Gaulle. Dar, din fericire, generalul Pétain (eroul de la Verdun şi acum inspector general al armatei şi mareşal al Franţei) şi-a amintit de el, căci de Gaulle servise sub ordinele sale în Regimentul 33 infanterie la Arras, şi l-a chemat lângă el. Pétain luase mai ales act de publicaţiile lui de Gaulle şi fosese impresionat de scrierile sale. Pétain voia un excelent scriitor „fantomă”, care să-i scrie o carte remarcabilă despre armata franceză,

inclusiv un portret istoric al Franţei în diverse conflicte armate, cu accent pe Marele Război şi Verdun, şi un program pentru viitor.

Petain a fost „foarte mulţumit" cu munca de început pe care de Gaulle o făcuse în timp ce se afla încă la Mainz şi l-a convocat prompt la Paris.

Şi mai erau şi altele. Petain a informat de asemenea Ecole de guerre că de Gaulle va preda acolo – acelaşi Charles de Gaulle, care primise note atât de scăzute la şcoală că, în circumstanţe normale, nici nu i s-ar fi permis să predea acolo. Petain credea cu tărie că de Gaulle era „cel mai inteligent ofiţer din armata franceză"[35] şi plănuise să-l folosească cum trebuie.

A fost o experienţă incitantă pentru căpitanul de Gaulle, dar nu a durat mult până când să fie dezamăgit. Nu i-a plăcut modul în care Petain a subminat un rival în timp ce punea capăt unei rebeliuni în Maroc, un act care, în ochii lui, îi întinau caracterul şi onoarea mareşalului. Mai târziu el a spus că „mareşalul Petain e un mare om: a murit în 1925". Cu o altă ocazie, a adăugat: „am fost prezent la această moarte şi, din moment ce ţineam la el, m-a făcut foarte nefericit"[36]. în acelaşi timp, de Gaulle devenea conştient de deosebirile fundamentale între el şi superiorul său cu privire la modul de a lupta în război. La urma urmei, de Gaulle credea cu fermitate în flexibilitatea reacţiei, „natura fundamental empirică pe care acţiunea de război trebuie să şi-o asume"[37], în timp ce Petain – confruntându-se cu dificultăţile unor mari tăieri ale bugetului militar – îşi pierduse deja speranţele pentru un tanc flexibil şi o forţă aeriană rapidă şi încerca formularea unui sistem mult mai ieftin de apărare fixă, care va deveni linia Maginot. Poate din cauza dezamăgirii, dar cu siguranţă nu fără ambiţie, de Gaulle a început acum să-şi creeze alte legături importante, făcând pasul îndrăzneţ (pentru un ofiţer) de a cultiva personalităţi politice, în special pe cei ce păreau să fie sortiţi unui viitor promiţător în domenii care îl interesau – chiar şi în timp ce, la suprafaţă cel puţin, relaţia sa cu Petain, care nu avea copii, a continuat să fie una filială.

A FOST O RELAŢIE EXTRAORDINARĂ, MAI ALES ŢINÂND SEAMA DE CE AVEA SĂ SE ÎNTÂMPLE.CAPITOLUL II

rajzz
(1926)

J

azzul era totul în anul acela la Paris – *hotjazz* – aşa cum îl numeau francezii. Jean Renoir şi Cathrine Hesling îşi petreceau serile în cluburi care ofereau noua muzică la modă. Târziu în noapte, după ce cluburile se închideau, se întorceau acasă, la Fontainebleu, ca să asculte înregistrări, în special cele cu Louis Armstrong şi grupul lui muzical, Hot Five. Ani mai târziu, Jean îşi amintea că l-a auzit, împreună cu Catherine, pe Armstrong la Paris şi la Marsilia, unde îi urmăreau pe el şi formaţia lui de jazz.

Poate că Renoir şi-a amintit de un alt cântăreţ de jazz sau cel puţin de o altă ocazie, de vreme ce Armstrong nu mai făcea turnee în Franţa de câţiva ani. Dar Renoir cu siguranţă înţelesese esenţialul. Jazzul era la modă, iar el şi Catherine au devenit fani. Aveau mare nevoie de divertisment. *Nana* se poate să fi fost unul dintre primele filme făcute de Renoir despre care, simţea el, „merita să se vorbească”[1], dar eşecul comercial al filmului l-a lăsat cu datorii mai mari de un milion de franci. Renoir a fost nevoit să vândă unele dintre tablourile tatălui său pentru a-şi putea plăti creditorii şi a jurat că din momentul acela va abandona cariera cinematografică.

4

Jazzul, filmele americane şi maşinile sport au fost cele care i-au vindecat orgoliul, iar în toamna aceluiaşi an îşi încerca din nou norocul în cinematografie, de data aceasta cu un film de scurtmetraj, nesemnificativ, *Charleston Parade,* în care Hes- sling şi Johnny Huggins, un dansator care venise la Paris cu trupa *La Revue nègre,* au reuşit o interpretare remarcabilă a dansului. Jean s-a gândit la film ca la un omagiu

adus jazzului, dar bizara intrigă ştiinţifico-fantastică şi exhibiţionismul seminud al lui Catherine au „scufundat” încercarea lui Renoir.

c—y

„Pentru a păstra remarcabilul echilibru al naturii, Dumnezeu oferă naţiunilor cucerite darul artei. Cel puţin asta s-a întâmplat cu Germania

după înfrângerea din 1918. înainte de Hitler, Berlinul era inundat de oameni talentaţi”[2], scria Jean Renoir peste ani, amintindu-şi experienţa sa cu filmările la *Nana* în Germania.

Exista bineînţeles o altă faţă a Berlinului postbelic, pe care Renoir a înţeles-o foarte bine mai târziu în viaţă. „îmi dau seama acum fie că pierde sau câştigă, nicio naţiune nu poate scăpa de decadenţa provocată de război”[3]. în 1926 Berlinul era cel mai decadent oraş al Europei şi, deşi foarte mulţi găseau acest lucru deconcertant, alţii – inclusiv Josephine Baker – îl adorau.

Josephine Baker a ajuns acolo în ajunul Anului Nou 1925 cu *La Revue nègre* şi, evident, şi-a vrăjit publicul. A fost un triumf şi, la fel ca la Paris, a devenit persoana cea mai populară, sărbătorită într-o serie de evenimente strălucitoare, complet detaşată de rasismul subtil cu care se confruntau cei din trupa sa. Contele Kessler a zărit-o pentru prima dată într-o seară la o petrecere unde erau o mulţime de fete goale, printre care şi Josephine, care „era de asemenea goală, cu excepţia unui şorţ din voal roz (un material legat în jurul taliei)”. Petrecerea a continuat până la patru dimineaţa, cu Josephine dansând „ca o egipteancă sau ca o siluetă arhaică, interpretând o serie complexă de mişcări”. La finalul serii era întinsă în braţele unei femei, amândouă arătând „ca o pereche fericită de îndrăgostite, între noi, bărbaţii, care stăteam în jurul lor”[4].

Mai târziu, Kessler a dat o petrecere unde Baker urma să danseze şi la care plănuia să discute o piesă de balet pe care spera să o scrie pentru ea. Şi-a eliberat şi biblioteca pentru ca ea să poată dansa, dar „nu a avut starea necesară şi a stat mult timp într-un colţ, evident fiind jenată să îşi expună nuditatea” în faţa femeilor prezente, pentru că, aşa cum înţelesese Kessler, „sunt nişte doamne”[5]. Dar a reuşit să îi trezească interesul lui Josephine cu povestea baletului lui, o fantezie despre regele Solomon şi dragostea lui pentru o dansatoare frumoasă. Josephine „era însă transformată”, implorând să danseze rolul, şi începuse să se plimbe în jurul sculpturii imense a lui Maillol numită *Crouching Woman* („Femeie ghemuită”). A studiat-o intens – cum Kessler vedea toată situaţia, un geniu adresându-i-se altui geniu, „ea este un geniu în materie

de mişcare grotescă” – şi a concluzionat că „oricine putea vedea că sculptura lui Maillol era mult mai interesantă şi mai reală pentru ea decât pentru alţii”[6].

Josephine Baker era încântată de viaţa de noapte a Berlinului („oraşul avea o strălucire de bijuterie”, îşi amintea, „cu precădere noaptea, asta nu exista la Paris”) şi se gândea să rămână, dar cei de la Folies

Bergère o curtau. în pofida contractului, s-a debarasat de trupa *La Revue nègre,* care s-a destrămat repede fără ea, şi s-a întors la Paris cu un salariu care depăşea 5 000 de dolari pe lună pentru a fi vedetă la Folies Bergère. Aici, ea a adăugat noi elemente numărului ei de dans – o centură cu banane – şi a continuat să îşi încânte spectatorii. Mai târziu au fost creditaţi, pe rând, pentru ideea costumului Jean Cocteau şi Paul Poiret, dar nu a contat cine a venit cu ideea. Fusta scurtă de banane era deopotrivă foarte amuzantă şi foarte sexy şi a devenit rapid marca Josephine Baker.

Era un star şi, în plus, avea un protector, un bărbat chipeş care îi pusese la dispoziţie un apartament pe Champs-Elysées, pe care Josephine îl numea „palatul meu de marmură"[7]. S-au despărţit, dar a fost repede înlocuit cu alţii. Totuşi, în pofida tuturor iubiţilor ei şi a ascensiunii fulminante, Josephine, întotdeauna, îşi păstra rezervele, conştientă fiind de faptul că nu ştia să vorbească, să mănânce sau să se îmbrace potrivit – cel puţin nu după standardele pariziene.

Apoi, în vara anului 1926, Pepito a intrat în viaţa ei. Un sicilian mic de înălţime, dar dichisit al cărui nume real era Giuseppe Abatino, vorbea fluent câteva limbi străine, fusese ofiţer în armata italiană şi la un moment dat ocupase o funcţie minoră în guvernul italian. Era un arivist în căutare de femei bogate. Josephine Baker şi o prietenă l-au întâlnit într-o după-amiază la clubul Montmartre. Au dansat cu Pepito şi cu ceilalţi gigolo de acolo, ca mai apoi să îl angajeze pentru a le da lecţii în particular de tango. Nu a trecut mult timp şi Josephine l-a invitat la o petrecere, ca escortă, ca mai apoi să îi devină manager. „Cu toţii ştim cum era Pepito", spunea o cunoştinţă a lui Josephine, „dar Josephine s-a îndrăgostit de el, era genul acela de relaţie."[8]

încurajată de Pepito, la sfârşitul anului 1926, Josephine a intrat în afaceri şi şi-a deschis propriul club, Chez Joséphine, pe rue Fontaine din cartierul Pigalle. Şi clubul, şi cariera prosperau (alte două cluburi urmau să se deschidă), iar vocea se perfecţiona şi datorită lecţiilor de canto; Josephine a adăugat cântecele în repertoriul ei. în timp, interpretarea piesei *J'ai deux amours* („Am două iubiri") a fost atât de des asociată cu ea, încât a devenit un simbol asemănător dansului cu banane.

Continuau să fie mulţi bărbaţi în viaţa lui Josephine Baker. Dar cele două iubiri despre care cânta erau Parisul şi ţara ei natală. Şi, dintre cele două, Parisul cu uşurinţă ocupa primul loc în inima ei.

r—>

Existau turişti prea mulţi? Jimmie Charters cu siguranţă credea aşa, şi după părerea lui, Montparnasse a atins culmea succesului în 1925, „punctul în care artiştii, turiştii şi nebunii se amestecau în părţi egale şi se

desfatau în plăcerile momentului". După asta situaţia s-a schimbat. „Numărul turiştilor şi al privitorilor a devenit disproporţional de mare", îşi amintea el. „Prea multă publicitate a transformat spontaneitatea existenţei boeme într-un uriaş succes comercial." Deşi cafenelele şi cluburile continuau să aibă succes, „veteranii şi artiştii veritabili începuseră să se mute, nu oriunde, ci în cartiere mici, deseori de la periferie"[9].

Unul dintre cei mai cunoscuţi artişti care şi-a schimbat locuinţa a fost Foujita, care împreună cu soţia lui, Youki, s-a mutat mai întâi către eleganta zonă a capitalei, Passy, apoi într-o vilă îngustă cu terasă şi mai multe etaje în vecinătatea fermecătorului parc Montsouris, unde printre vecini se numărau Georges Braque şi André Derain. Chagall împreună cu familia se mutase deja din Paris într-un cartier rusesc mai mare, în Boulogne-sur-Seine, lângă bois de Boulogne. Dar alţi artişti încă soseau, inclusiv Salvador Dali, la prima vizită la Paris, şi Alexander Calder, care plănuia să rămână o vreme. Abia sosit din New York, Calder – un inginer cu aspiraţii artistice, îndrăgostit de tot ceea ce presupune arta circului – a reuşit să construiască unul în miniatură, cu figurine din sârmă animate, care stăteau într-o valiză când nu erau folosite pentru a-i distra pe tovarăşii lui artişti. Nu descoperise încă sculpturile mobile, dar era pe-aproape – foarte posibil inspirat de o vizită făcută pictorului Piet Mondrian la atelierul lui din rue du Départ[10]. „Am fost complet dat pe spate de studioul lui", îşi amintea Calder. „Era imens, frumos, cu formă neregulată, pereţii albi ai biroului erau străbătuţi de linii negre şi dreptunghiuri viu colorate, la fel ca în picturile lui. Era extrem de frumos... şi chiar atunci m-am gândit ce bine ar fi dacă totul ar prinde viaţă şi s-ar putea mişca."[11]

în ciuda sosirii nou-veniţilor precum Calder, Montparnasse nu numai că devenise prea aglomerat, dar arta pe care obişnuia să o producă în zilele lui de glorie devenise un produs comercial – prea târziu, cu siguranţă, pentru artiştii înşişi, ca de209
exemplu Le Douanier Rousseau, al cărui tablou *La Bohémienne endormie* („Ţiganca adormită") s-a vândut anul acela la licitaţie pentru jumătate de milion de franci. „Asta nu este artă, ci comerţ", se plângea un bătrân artist îmbrăcat cu pantaloni de catifea reiată destul de ponosiţi. „Rousseau a murit în sărăcie"[12], a adăugat el.

Dar erau suficient de mulţi artişti care beneficiau de sume de bani provenite din risipa colecţionarilor. Chagall a avut prima expoziţie în anul acela la New York, şi colecţionarii din Europa erau nerăbdători să cumpere tablourile lui; contractul cu prestigioasa Galerie de Artă Bernheim-Jeune i-a oferit siguranţă financiară pentru prima oară în viaţa lui. Derain cu siguranţă se descurca binişor (anul acela *Autoportretul* lui a fost vândut la licitaţie pentru 40 000 de franci), la fel ca Soutine, care acum îşi permitea să închirieze un apartament pe rue du Parc-de-Montsouris, lângă Foujita, Braque şi Derain. Prietenii lui Soutine erau miraţi să afle că acum arunca pensule după ce le folosea o singură dată şi comanda pigmenţi de oriunde din lume. Completând tabloul prosperităţii, Soutine şi-a ascuns hainele sărăcăcioase şi fusese văzut îmbrăcat ca un dandy.
oo

Suprarealiştii se poate să-l fi salutat pe Joan Mirô ca fiind „singurul pictor suprarealist", dar la sfârşitul primăverii Breton s-a despărţit de el. Mirô nu a fost suficient de suprarealist, colaborând cu Max Ernst la decoruri şi costume pentru baletul lui Diaghilev, *Romeo şi Julieta* (recompensa pentru această versiune a compozitorului Constant Lambert; baletul Prokofiev avea să vină mai târziu). Diaghilev, după părerea lui Breton, reprezenta „aristocraţia internaţională" şi merita toate necazurile pe care suprarealiştii le puteau face – şi făceau suficiente.

în seara premierei, pe când orchestra începea actul al doilea al baletului, numeroşi demonstranţi au început să huiduie şi să fluiere, producând haos şi acoperind, cu zgomotele produse, sunetul muzicii. Diaghilev se aştepta să se întâmple asta şi îl anunţase înainte pe dirijor să continue indiferent de ce se va întâmpla; a anunţat şi poliţia. Spectatorii englezi erau indignaţi, fiindcă Constant Lambert (compozitorul) era englez şi el, lucru care a aprins şi mai tare demonstranţii. Prokofiev, care stătea în loja lui Diaghilev, a văzut de aproape violenţele care au urmat şi care nu s-au sfârşit bine pentru suprarealişti. „De la locul meu din lojă", scria el, „vedeam domni eleganţi îmbrăcaţi în frac lovindu-i puternic... pe nefericiţii demonstranţi."[13]

în curând a ajuns poliţia şi i-a împrăştiat pe protestatarii rămaşi, lăsând publicul să se liniştească şi să se bucure în continuare de balet.

Un alt scandal a izbucnit anul acela când muzica lui George Antheil pentru *Le Ballet mécanique* a fost în sfârşit interpretată la Théâtre Champs-Elysées, spectacol sponsorizat de o doamnă bogată din America pe care compozitorul o curtase asiduu. Antheil a hotărât să promoveze evenimentul înscenându-şi dispariţia în Africa în timp ce era în „căutare de ritmuri"; s-a spus că viaţa lui era în pericol (cel puţin aşa susţinea amica lui, Sylvia Beach). Nu a apărut la avanpremieră, care a avut loc la Salle Pleyel (încă nerenovată), eveniment care a făcut-o pe Janet Flanner să scrie despre creaţia lui Antheil că sună ca trei oameni care fac lucruri diferite deodată, „unul loveşte un boiler vechi, unul macină la un model din 1890 al unei râşniţe de cafea şi unul porneşte obişnuita sirenă ce anunţă ora şapte în fabrică şi clopotul de dimineaţă la Departamentul de pompieri din New York"[14]. Şi asta fără tobele şi elicele avioanelor, care lipseau din această primă punere în scenă, lăsând un pianist să facă acompaniamentul de fond.

Antheil a apărut la timp pentru concert; eveniment la care a participat ceea ce Sylvia Beach numea „mulţimea". în pofida presupusului gust avangardist al publicului, o rebeliune a pornit curând ca răspuns la toate fluierele, ciocanele, claxoanele, xilofoanele, clopotele electrice, difuzoarele şi altor lucruri care făceau zgomot. „Vedeai oameni care se loveau în plină figură", scria Beach „auzeai ţipetele, dar nu auzeai nicio notă din *Baletul mecanic"* Totuşi, tot zgomotul a încetat repede „când elicele avionului din partitură au început să zbârnâie şi au ridicat o briză care... a suflat de pe cap peruca unui bărbat... şi a dus-o până în spatele clădirii"[15].

Ei bine, a concluzionat Beach filosofic, cel puţin George Antheil a avut o audiţie, şi încă una cu ecou. „Din punctul de vedere al dadaiştilor", a adăugat ea, „nimeni nu poate cere mai mult."[16]

r—>

Man Ray o ducea bine. Avea o maşină puternică şi un anturaj format din oameni foarte bogaţi. Printre ei era un cuplu de americani, Arthur şi Rose Wheeler, care îi ofereau bani pentru a face un film, *Emak Bakia,* pe care l-a filmat chiar în vara respectivă la vila familiei Wheeler lângă Biarritz (Emak Bakia era numele vilei). Arthur Wheeler, un afacerist pensionat bogat, nu ezita să îi dea sfaturi, inclusiv să îşi

exprime părerea asupra faptului ca Man Ray îşi pierdea timpul „fotografiind orice persoană care îşi permitea să plătească” şi că datorită talentului şi imaginaţiei ar trebui să facă lucruri mai mari. Prin „lucruri mai mari” Wheeler se referea la cinematograf, pe care îl considera „viitorul tuturor artelor şi de asemenea aducător de bani”, şi nu s-a pierdut cu firea nici atunci când Man Ray i-a spus că nu are nicio intenţie să facă vreo concesie acestui domeniu, nici să îi folosească capitalul. Wheeler i-a răspuns că avea „toată încrederea în mine şi în ideile mele, fiind sigur că pot face ceva senzaţional şi că pot da o nouă direcţie în cinematografie”[17].

Man Ray a reuşit să facă un film de artă*, „doar optic, făcut să încânte numai ochii”[18]. Nu era o poveste, nici măcar un scenariu. Una dintre cele mai interesante scene a fost cea în care Rose Wheeler, în Mercedesul ei, împreună cu Man Ray, conducând cu viteză, aproape că a intrat într-o turmă de oi. Asta i-a dat lui ideea să filmeze un accident. S-a dat jos din maşină, a urmat turma în timp ce flutura pe sus un aparat de fotografiat, pe care l-a aruncat apoi în aer şi l-a prins lăsând impresia că oile au fost lovite şi împrăştiate în toate direcţiile. Alte cadre, mai atent planificate, de asemenea îl mulţumeau: o pereche de picioare dansând charleston; marea întoarsă pentru a fi în locul cerului şi viceversa; sferă rotativă cu cristale şi oglinzi amestecate cu lumini intermitente difuze. A terminat filmul cu un prim-plan al lui Kiki, pe ale cărei pleoape a pictat o pereche de ochi.

Man Ray îşi aminteşte că filmul a fost scurt şi a fost prezentat la Théâtre Vieux-Colombier împreună cu unul dintre primele filme ale lui Jean Renoir[19]. Publicul a fost entuziasmat, iar familia Wheeler a fost mulţumită de investiţie, mai ales că cinematograful a rezervat filmul pentru o perioadă nelimitată. Dar suprarealiştii din public au fost nemulţumiţi. Man Ray era nedumerit; a crezut că s-a conformat principiilor suprarealismului: „iraţionalitatea, automatismul, secvenţele psihologice şi iluzorii fără o logică aparentă şi fără pic de consideraţie faţă de naraţiunea convenţională”[20]. Poate că, a concluzionat el, toate astea au fost din cauza faptului că nu a discutat înainte proiectul cu Breton şi admiratorii lui şi nu a primit de la aceştia acceptul lor.

După părerea lui Breton, Man Ray devenise prea independent. Sau poate, pur şi simplu, avea prea mult succes.

* Film experimental făcut deseori pentru public de nişă, nu audienţă în masă (n. trad.).

Un altul care făcea un film în acel an era Le Corbusier, film în care a abordat tema urbanismului. Era o perioadă aglomerată pentru el. Pe lângă proiectul cinematografic, *Almanahul de arhitectură modernă* era în librării şi o nouă ediţie germană a cărţii *Către o nouă arhitectură* se vindea rapid. în pofida nemulţumirilor lui legate de francul în declin „care transformă în haos predicţiile noastre bugetare”[21], primea multe lucrări.

Era vorba printre altele despre un proiect de locuinţe în Pessac, la periferia oraşului Bordeaux – mai multe case ieftine construite din beton armat pe care Le Corbusier le făcea pentru un patron idealist şi bogat, Henri Fruges, proprietarul unei rafinării de zahăr, care se gândea la aceste case ca fiind cămine experimentale pentru muncitorii cu venituri reduse. La începutul proiectului, Le Corbusier s-a lovit de o puternică ostilitate din partea constructorilor locali şi a autorităţilor, care au refuzat să elibereze autorizaţiile necesare demarării construcţiei. Aşa cum a subliniat rapid Le Corbusier, a luat mai mult timp să obţină documentele necesare decât să construiască propriu-zis casele. în pofida acestor evenimente, mai mult de 50 de case cu plan liber interior* vor fi terminate până la sfârşitul deceniului – o realizare remarcabilă în ceea ce priveşte urbanismul, deşi oraşul Pessac nu a ajuns niciodată la statutul la care Le Corbusier şi patronul lui sperau, de oraş al viitorului.

în plus, prinţesa de Polignac (fosta Winnaretta Singer), la fel ca familia Michael Stein şi jurnalistul american William Cook îl curtau pe Le Corbusier pentru proiecte importante. Prinţesa cerea planuri pentru o vilă în Neuilly-sur-Seine şi pentru o clădire mare adăugată adăpostului pentru oamenii străzii din oraş. în cele din urmă, când Armata Salvării a decis să construiască o structură mai mare, Winnaretta a continuat să fie sponsorul acestei acţiuni şi a insistat ca Le Corbusier să fie arhitectul care se ocupă de proiect.

* O casă sau o clădire cu plan liber interior sau deschis nu este împărţită (prin pereţi) în mai multe încăperi (n. trad.).

Michael Stein şi soţia lui, împreună cu prietena lor apropiată Gabrielle de Monzie, l-au contactat pe Le Corbusier la sfârşitul primăverii anului 1926, cam în acelaşi timp cu prietenii lor Jeanne şi William Cook. Michael Stein era fratele mai mare a lui Ger- trude şi Leo Stein. El şi soţia lui, Sarah, de aproape 20 de ani, locuiau lângă Gertrude213
la Paris, unde au jucat rolul de mecena ai artiştilor de avangardă, în special Matisse. La fel ca familia Cook, Michael şi Sarah Stein şi Gabrielle de Monzie erau îndrăzneţi şi sensibili la modern. Nu era deci nicio surpriză că apreciau ideile radicale lui Le Corbusier şi liniile estetice curate.

Construcţia vilei familiei Cook a început repede şi a fost gata de locuit înainte de a începe construcţia Vilei Stein-de Monzie, deşi lucrările la Vila Cook, din Bou- logne-sur-Seine, au stagnat din pricina nenumăratelor solicitări ale unui vecin, care locuia într-o casă cu o structură la fel de avangardistă, proiectată de remarcabilul arhitect francez Robert Mallet-Stevens. Dar Le Corbusier a fost capabil să rezolve toate cerinţele şi a realizat o casă uluitoare pentru familia Cook – una pe piloni, cu grădină pe acoperiş, cu un plan liber interior şi cu un hol spectaculos în partea de sus a casei, de unde se vedea bois de Boulogne. „Planul clasic este inversat", a spus Le Corbusier despre Vila Cook. „Nu mai eşti la Paris, te simţi de parcă ai fi la ţară."[22]

Era pe cale să construiască o expresie arhitecturală la fel de îndrăzneaţă pentru Michael şi Sarah Stein, a căror casă – o structură mai mare şi mai complexă decât Vila Cook – a trecut prin mai multe stadii de proiectare şi reproiectare înainte de începerea construcţiei. Rezultatul (terminat în 1927) a fost şi mai spectaculos. Situată la Garches, în afara Parisului, Vila Stein are loc de parcare a automobilului, dar încorporează în întregul ei grădina şi alte spaţii exterioare, este prevăzută cu benzi de ferestre care atrag lumina soarelui şi o terasă pe acoperiş pentru a se uni cu cerul. Liniile sunt curate, proporţiile exacte şi componentele grele susţinute de piloni par fără greutate. Soţii Stein, Gabrielle de Monzie şi prietenii lor au adorat casa. Le Corbusier era încântat: „aceştia sunt oamenii", îi scria mamei lui, „care au cumpărat primul Matisse şi se pare că ei consideră legătura cu Le Corbusier un moment la fel de special în viaţa lor"[23].

Elogii pentru Le Corbusier veneau şi din alte părţi. Arhitectul german Walter Gro- pius, fondatorul curentului Bauhaus, l-a onorat cu o vizită. Iar Ordinul Arhitecţilor din Austria l-a făcut pe Le Corbusier *membre correspondant.* Deşi tatăl lui murise la începutul anului şi fratele lui Albert avusese o cădere nervoasă, lăsându-l pe Le Corbusier responsabil pentru şcoala de muzică a lui Albert de la Paris, viaţa părea frumoasă. „Orele dureroase au trecut", a asigurat-o pe mama lui la

sfârşitul anului. „Rămâne doar ce e plăcut: să ne asigurăm că este frumos.”[24]

Foarte interesant, a fost invitat să participe la competiţia pentru sediul central al Ligii Naţiunilor din Geneva.

r—>

în septembrie, Franţa a susţinut intrarea Germaniei în Liga Naţiunilor – locul „concilierii, negocierii şi păcii”, în cuvintele lui Aristide Briand, care era încă odată ministrul francez al afacerilor externe, muncind neîncetat să pună capăt războiului[25].

în timpul acesta Raymond Poincaré s-a întors în postul de prim-ministru, ajutat de un curent puternic de extremă dreapta, finanţat generos de François Coty – care a atacat cu toată convingerea legea pentru ziua de muncă de opt ore în Franţa* şi salariile mari – şi de critica deficienţelor democraţiei, dând vina pe aceasta din urmă pentru orice, de la degradarea morală până la subaprecierea francului. O serie de guvernări nu fuseseră în stare să stabilizeze economia, dar întoarcerea lui Poincaré în iulie a restabilit încrederea financiară şi francul s-a oprit din depreciere. Noul guvern a mărit semnificativ un număr de taxe, dar a făcut câteva concesii pentru bogaţi, incluzând o importantă scădere a impozitelor. în eforturile sale de a „salva o corabie scufundată”, Poincaré a lucrat umăr la umăr cu Coty, care a împrumutat sume mari guvernului pentru a stabiliza moneda Franţei. O datorie pe care Coty nu a recupe- rat-o niciodată şi pentru care, simţea el, nu i se adusese suficientă recunoaştere.

Coty, a cărui educaţie a fost formată în spirit catolic şi bonapartist în Corsica, finanţa un număr de organizaţii de extremă dreapta, inclusiv mişcarea Le Faisceau, un partid francez fascist, şi ziarul acestei mişcări, *Le Nouveau siècle.* Action française nu era mulţumită de succesul ziarului Le Faisceau, privindu-l, pe bună dreptate, ca pe un rival; şi Coty începuse să fie nemulţumit de el, retrăgându-şi importantul sprijin financiar când s-a dovedit incapabil să îl controleze pe patronul ziarului şi când şeful propagandei a demonstrat o inacceptabilă înclinare spre stânga.

între timp, Action française a primit o lovitură nemeritată de la un sector neaşteptat. Până la război, mişcarea fusese apropiată de regaliştii şi bonapartiştii din Biserica Catolică – o alianţă binecuvântată şi întreţinută de Roma în timpul anilor tulburi ai Afacerii Dreyfus şi de lupta Franţei fără

* O lege care fixează ziua de muncă la opt ore, menită să împiedice abuzurile (n. trad.).

scrupule pentru separarea bisericii de stat. Deja în 1920, un nou papă, Pius al XI-lea, era mai preocupat de pacea mondială

decât să ducă războaie religioase sau de orice altă natură şi considera dezagreabil naţionalismul beligerant al mişcării politice Action française – mai ales când doctrina era definită de indiferentul şi laicul Charles Maurras*, pentru care politica era mult deasupra spiritualităţii şi pentru care naţiunea (preferabil condusă de un monarh) reprezenta cea mai înaltă autoritate morală.

în august 1926, cardinalul Andrieu, arhiepiscop de Bordeaux†, bun prieten cu mişcarea Action française, pe care oficial o lăuda, şi-a schimbat tonul într-un articol apărut în *L'Aquitaine,* buletinul religios al diocezei. în acest articol, acuza mişcarea de extremă dreapta de oportunism în ceea ce priveşte aşa zisa susţinere a bisericii: „Ateism, agnosticism, anticreştinism, anticatolicism, antimoralism, atât individual, cât şi social... asta dragi prieteni, este învăţătura liderilor Action française pentru discipolii lor".[26]

Deloc surprinzător, decizia fusese deja luată la Roma pentru a cenzura organizaţia şi Andrieu (care a reacţionat prompt la cererea Sfântului Scaun) a fost ales să deschidă campania. Action française a exprimat politicos dezacordul cu Andrieu şi a făcut numeroase declaraţii de loialitate papei, chiar atunci când membrii mişcării îşi exprimau nemulţumirea pentru o asemenea nedreptate. „Va trece", le scria prietenilor unul dintre lideri. „Action française este ca biserica însăşi. Persecuţiile îi fac bine."[27]

Dar mai multe necazuri aveau să vină. Deşi Jacques Maritain a sugerat în sprijinul Action Française crearea unor grupuri de studiu catolice pentru a contracara partea laică a mişcării, Roma nu a fost interesată. în decembrie, răspunzând unei retorici intense („Credinţa noastră de la Roma, politica noastră de acasă") şi adâncind separările între credincioşi, Vaticanul a pus şapte lucrări ale lui Maurras, ca şi ziarul organizaţiei pe Indexul cărţilor interzise, catalogându-i pe autori ca persoane „care în scrierile lor sunt străine dogmei şi moralităţii noastre"[28].

Supăraţi şi derutaţi, mulţi susţinători ai Action française, inclusiv cei din ierarhia bisericească, pe lângă mârâiturile despre un papă

* Charles Maurras definise doctrina organizaţiei Action française, mişcare intelectuală şi politică de extremă dreaptă, care susţinea monarhia ereditară, declarându-se antisemită, antiprotes- tantă, antimasonică şi xenofobă (n. red.).

† Pierre Paulin Andrieu (1849-1935), cunoscut cleric francez în epocă (n. red.).

incompetent asaltat de consilieri proşti, fierbeau indignaţi şi vorbeau destul de mult despre trădare şi despre un pericol iminent pentru Franţa.
216

Continuând, în martie 1927, Biserica Catolică de la Roma a cerut o declaraţie colectivă de loialitate: orice seminarist care refuză să se conformeze va fi considerat nepotrivit pentru preoţie, iar celor deja preoţi li se va interzice exercitarea funcţiilor lor sacre. în plus, oricărui enoriaş care insistă să adere la Action française sau numai să citească *Action française* i se vor nega jurămintele.

Era o situaţie dificilă şi a provocat foarte mult rău mişcării, prăbuşind difuzarea ziarului şi abonamentele la acesta. Totuşi, numărul donatorilor anonimi a crescut, iar mulţi foşti cititori au găsit o atmosferă asemănătoare în alte publicaţii, în special cele din provincie.

Finalul a fost că aceia care au vrut să adere la scrisoarea de condamnare au reuşit să o facă în acelaşi timp aplecându-şi urechea la spiritul Action française, care va
continua să fie o forţă în anii ce vor urma.
<—j

Tot în această perioadă Igor Stravinski a trecut printr-o transformare religioasă. La fel ca Jean Cocteau, nu şi-a schimbat religia, dar s-a întors la credinţa strămoşilor lui. în cazul lui Stravinski, asta a însemnat Biserica Ortodoxă Rusă.

Stravinski nu crescuse într-o familie foarte religioasă şi de la sfârşitul adolescenţei nu mai călcase în biserică. în următorii 20 de ani a arătat puţin devoţiune religioasă, dar pe la jumătatea anului 1920 s-a schimbat. Pe atunci, reluase legătura cu Jean Cocteau, de care se distanţase după iscusita şi foarte mediatizata denunţare a muzicii compozitorului[*] în *Le Coq et l'Arlequin*[29]. S-au împăcat patru ani mai târziu, după ce Cocteau a lăudat *Mavra,* operă pe care alţi critici au ignorat-o sau au criticat-o, iar Poulenc şi Aurie au urmat exemplul lui Cocteau, încântaţi de farmecele operei *Mavra,* cu nuanţe din Satie[†]. După asta, Stravinski a petrecut mai mult timp în compania lui Cocteau, în special în vara anului 1925, după convertirea lui Cocteau, cam în timpul în care acesta din urmă scria *Scrisoarea către Jacques Maritain*. Era ceva în aer, în vara aceea, prielnic schimbării, iar Maritain a avut un rol central. Stravinski îl va

* Stravinski (n. trad.).

† Muzica acestui mare compozitor şi pianist francez a fost precursoare pentru mişcările artistice de mai târziu: minimalism, suprarealism, muzică repetitivă, teatru absurd (n. trad.).

întâlni pe Jacques Maritain, dar abia după câteva luni după ce îi scrisese lui Diaghilev o scrisoare de penitenţă, înainte de a se împărtăşi pentru prima dată în 20 de ani.

Stravinski făcea acest pas, îi scria lui Diaghilev, „din nevoie extremă mentală şi spirituală”[30]. Neîndoielnic, stilul lui de viaţă era stresant: îşi luase o amantă, Vera de Bosset Sudeikina, de care era profund îndrăgostit, deşi în acelaşi timp simţea acut devotamentul soţiei lui, Katia, care era bolnavă şi care, după cum s-a dovedit, murea încet. în plus, suferea pentru că ducea o viaţă în exil departe de patria lui iubită. Religia îi oferea mult-dorita consolare, iar Diaghilev a răspuns la scrisoarea sinceră, plină de căinţă, a lui Stravinski „cu lacrimi”[31], deşi nu a mers atât de departe încât să îşi urmeze prietenul la spovedanie.

Curând, Stravinski a compus un aranjament liturgic al rugăciunii Tatăl nostru în slavonă pentru Biserica rusă din Nisa, unde locuia atunci şi unde el şi soţia lui Katia i-au oferit un cămin unui preot ortodox, pe lângă faptul că plănuiau ridicarea unei mici capele (deşi nu s-a materializat). La Paris, Stravinski era atras, împreună cu alţi exilaţi ruşi, de Catedrala ortodoxă rusă Saint-Alexandre-Nevski din place de 1' Etoile, în inima Parisului. îşi aminteşte cu drag că „în Parisul anului 1920, această biserică, împreună cu restaurantele şi cafenelele din apropiere, era punctul central al vieţii ruseşti, deopotrivă pentru credincioşi şi necredincioşi”[32].

Picasso se însurase cu rusoaica lui aici, iar Stravinski adora acest „aici”. îşi amintea „cum aduna ramuri de mesteacăn dintr-o pădure de lângă Paris pentru a ajuta la împodobirea bisericii pentru sărbătoarea Sfintei Treimi” şi îşi amintea, de asemenea, că în zilele de sărbătoare, „cartierul arăta ca un târg oriental”[33]. Lumea putea părea nebună, dar aici un sentiment de tradiţie puternic înrădăcinată prevala, spre liniştea tuturor.

oo

Liniştea şi stabilitatea păreau notabil absente în mai multe existenţe anul acela, în special în viaţa lui Hadley şi Ernest Hemingway. Căsătoria lor se destrăma. Ha- dley a acceptat-o pe Pauline Pfeiffer în cabana lor de schi de la Shruns, privind-o ca pe o însoţitoare inocentă, pentru că, în cele din urmă, Pauline era prietena ei. Dar nu a fost chiar atât de inocentă – sau cel puţin a devenit repede mai puţin inocentă. Dintr-odată, Hadley se uita de afară înăuntru şi nu înţelegea ce s-a întâmplat. Ce se întâmplase era că îl pierduse pe Ernest în braţele lui Pauline, care era determinată să devină soţie, nu amantă.

Chiar în timpul eşuării căsniciei sale, Ernest îşi revizuia romanul pe care acum îl numise *Fiesta* şi lucra pentru a scăpa de contractul cu Boni & Liveright ca să poată semna cu editorul lui Scott Fitzgerald, Max Perkins, de la Scribner. Metoda lui de detaşare era o satiră devastatoare la adresa lui Sherwood Anderson, numită *The Torrents ofSpring* („Puhoaiele primăverii"), pe care spera că Liveright va refuza să o publice, în felul ăsta putând fi liber să se mute în altă parte. Hadley şi Dos Passos nu au fost de acord cu ce făcea, cu atât mai mult cu cât Anderson îi fusese lui Hemingway un mentor la început de carieră şi unul dintre cei care au făcut posibil contractul cu Boni & Liveright (conducând la publicarea romanului *În Our Time)*[34].

Dar Pauline şi Fitzgerald (care de multe ori vorbeau despre Anderson la trecut[35]) îl instigau în continuare pe Hemingway. în orice caz, Hemingway se săturase să fie etichetat la nesfârşit drept protejatul lui Anderson şi era şi mai sătul de succesul înregistrat de acesta.

Şiretlicul pus la cale de Hemingway a mers. Horace Liveright a respins *Puhoaiele primăverii,* numind cartea „aspră" şi „aproape violentă"[36]. Acest lucru i-a permis lui Hemingway (care s-a urcat pe vaporul spre New York în februarie) să-şi anuleze contractul cu Boni & Liveright şi să semneze cu Scribner. La Shruns, terminase de revizuit *Fiesta* şi trimisese cartea la New York. După o recenzie importantă scrisă de Fitzgerald, în care recomanda scoaterea în totalitate a capitolului de început al cărţii[37] (sfat pe care Hemingway, inspirat, l-a urmat), Scribner a publicat romanul în octombrie, având recenzii bune. în anii ce vor urma, mulţi îl vor numi cel mai bun roman al său.

Dar a fost un preţ. Jimmie Charters şi-a amintit furia celor pe care Hemingway şi-a bazat personajele: „Odată", Jimmie (sau mai de grabă autorul memoriilor lui, Morrill Cody) şi-a amintit, aprobând în faţa lui Pirandello, „întregul Montparnasse vorbea despre «şase personaje în căutarea unui autor – cu un pistol»„.[38]

Janet Flanner a descris situaţia mai puţin dramatic: „Apariţia romanului cu cheie* al lui Ernest Hemingway, *Fiesta,* a agitat întregul Montparnasse, unde se presupune că toate cele patru personaje principale sunt de prin partea locului şi uşor de

* Un roman care înfăţişează, destul de explicit, personaje reale; „cheia" este de obicei o personalitate publică: un om politic etc. (n. trad.).

identificat”[39]. în rubrica de bârfe din *Paris Herald* scria că „mai mulţi cunoscuţi de la carrefour Vavin sunt târâţi fără milă în paginile cărţii. O lectură nu prea plăcută... dar Hemingway s-a remarcat... prin faptul că nu respectă sentimentele prietenilor”[40]. Dacă această carte a atras sau nu o furie ucigaşă rămâne neclar, dar frecventele descrieri crude rămân un subiect fierbinte pentru bârfe, ceea ce nu a lăsat persoanele, de altfel uşor de identificat, cu sentimente prea bune pentru autor. Potrivit lui Hemingway, în ziua următoare publicării romanului, a primit vestea că Harold Loeb, personajul Robert Cohn, era gata să îl omoare de cum îl vedea[41].

Dar cea care a suferit cel mai mult a fost Hadley. în aprilie realizase ce se întâmpla şi şi-a înfruntat soţul, care făcea să pară că totul abia avusese loc şi că în vreun fel era vina lui Hadley că a menţionat situaţia. De atunci înainte lucrurile s-au deteriorat văzând cu ochii, ajutate de o vreme mizerabilă şi de un copil bolnav. în sejururile lor pe Riviera şi la Pamplona din aceea vară („acea vară îngrozitoare”, potrivit lui Hadley[42]) au invitat-o şi pe Pauline şi deja în august Hadley era disperată. La întoarcerea lor la Paris, a răspuns la cererea de divorţ a lui Ernest cerând separarea, cu menţiunea ca Ernest şi Pauline să nu se vadă timp de o sută de zile, pentru a lămuri situaţia. Dacă după această perioadă de timp Ernest tot ar fi cerut divorţul, i l-ar fi acodat.

Chiar înainte ca perioada de aşteptare să se fi terminat, Hadley se hotărâse. Separarea se dovedise mai folositoare decât anticipaseră ea sau cei doi amanţi, dându-i un sentiment de independenţă, pe care îl savura. Acum ştia că voia divorţul. Mai mult de atât, îşi dorea ca Ernest să facă demersurile legale pentru a-l obţine. „întreaga problemă vă aparţine”, îi scria la sfârşit de noiembrie. „Nu sunt responsabilă pentru viitoarea voastră bunăstare.”[43]

în decembrie, Ernest a demarat procedurile de divorţ, cu Hadley ca parte lezată. El era acuzat de părăsire a domiciliului conjugal. A plătit onorariile avocaţilor şi costurile procesului.

Ernest i-a oferit de asemenea lui Hadley şi drepturile de autor pentru noua sa carte, *Fiesta*. Nefiind dispusă să exagereze cu mulţumirile, i-a spus lui Ernest că darul drepturilor de autor „este acceptabil şi că nu văd vreun motiv pe moment pentru care ar trebui să le refuz”[44].

Mai târziu în anul acela, Sherwood Anderson a făcut a doua călătorie la Paris. Prima vizită a fost un succes, fiind fermecat de Oraşul luminilor. A doua vizită a fost mult mai puţin plăcută. îngrijorat din cauza banilor şi abia recuperat dintr-o perioadă de depresie, a contractat o răceală care s-a transformat în gripă şi a petrecut zece zile în pat. Restul

celor două luni la Paris au inclus alternări ale episoadelor de depresie, boală, iritare, cu blocajul scriitorului, perioadă în care el şi soţia lui au reuşit să se calce pe nervi foarte tare. Nimic nu a mers bine. O cină cu James Joyce a inclus scoici, deşi Anderson le-a găsit respingătoare, dar a fost prea jenat să mărturisească. O întâlnire cu Hemingway a mers şi mai prost. Hemingway l-a jignit fără motiv pe Anderson, iar *Puhoaiele primăverii* au durut. Chiar înainte de apariţie, Hemigway îi scrisese, practic spunându-i lui Anderson că este un mare scriitor, dar că atunci când un mare scriitor scrie ceva „putred" (referindu-se la cel mai nou bestseller al lui Anderson, *Râs amar),* atunci era de datoria unui coleg scriitor să îi spună[45].

Asta bineînţeles că nu l-a liniştit pe Anderson, care a descris scrisoarea ca fiind „atât de crudă, arogantă, superioară, că era amuzantă"[46].

Spre finalul vizitei lui la Paris, s-a întâlnit cu Hemigway, având câteva discuţii insignifiante la o bere – ocazii pe care Hemingway le-a descris editorului lui, Max Perkins, ca pe „două după-amiezi plăcute petrecute împreună". Hemingway i-a spus lui Perkins că Anderson „nu era deloc supărat din cauza cărţii *Puhoaiele primăverii"* – o concluzie atât de departe de adevăr încât fie Anderson trebuie să-şi fi ascuns sentimentele remarcabil de bine, fie Hemingway era remarcabil de obtuz[47].

Anderson îşi aminteşte: „Hemingway a apărut dintr-odată în uşa hotelului.

— Ce zici de un pahar? a întrebat, iar Anderson l-a urmat într-un bar micuţ.

— Ce bei?

— Bere. Tu?

— Bere.

— Ei bine, noroc.

— Noroc.

Apoi Hemingway s-a întors şi a plecat repede. Era suma lucrurilor întâmplate între noi... a ceea ce eu consideram o veche prietenie”[48]. în încercarea de a da o nuanţă mai pozitivă întâlnirii şi de a o transforma în „două după-amiezi plăcute petrecute221
împreună”, Hemingway poate că doar a încercat să-l reasigure pe Perkins (care în cele din urmă publicase *Puhoaiele primăverii)* că relaţia lui cu Anderson nu urma să reprezinte o problemă. Dar Anderson a concluzionat că, în ciuda marelui talent al lui Hemingway ca scriitor, „sunt oameni care pot spune că este incapabil de prietenie”[49].

Gertrude Stein este o altă persoană cu care Hemingway s-a certat în anul acela şi felul în care Hemingway l-a tratat pe Anderson a avut mult de-a face cu acest lucru. Anderson s-a înţeles bine cu Stein la prima vizită la Paris, iar după asta au corespondat regulat. Secretul succesului lui Anderson cu Stein a fost admiraţia lui pentru scrisul ei: „Sherwood Anderson a venit”, scria ea în *Autobiografia lui Alice B. Toklas,* „şi destul de simplu şi direct... i-a spus ce gândeşte despre munca ei (a lui Stein) şi ce însemna pentru el în dezvoltarea lui. I-a spus-o ei atunci şi, ce a fost şi mai rar, i-a spus-o tipărit imediat după”[50].

în introducerea la colecţia ei de piese scurte *Geography and Plays* („Geografie şi jocuri”), a scris că o găseşte pe Stein „o femeie de o vigoare izbitoare, o minte subtilă şi puternică, cu o abilitate de a face distincţii în artă aşa cum nu am mai găsit la nici un alt american, femeie sau bărbat, şi genială în arta conversaţiei”. Cât despre scrisul ei, a spus: „Pentru mine opera lui Gertrude Stein constă într-o reconstrucţie, o întreagă redistribuire a vieţii, în oraşul cuvintelor”[51]. Mai târziu, Anderson a recunoscut, se pare, în faţa unei cunoştinţe că de fapt nu a înţeles prea mult din ce a scris ea recent, deşi îi aprecia profund eforturile de a revitaliza limba[52].

Hemingway a fost bunul prieten al lui Stein şi suporterul ei loial pe parcursul primilor lui ani la Paris, când l-a convins pe Ford Madox Ford să publice *The Making of Americans* în *the transatlantic review* a lui Ford. „Gertrude Stein şi cu mine suntem ca fraţii”, îi scria, glumind, lui Sherwood Anderson curând după sosirea lui la Paris[53], şi din punctul de vedere al lui Stein, tânărul Hemingway învăţase multe din contactul apropiat cu manuscrisele ei, „admirând tot ce a învăţat”[54]. Potrivit ei, acesta a învăţat chiar şi despre lupta cu tauri de la ea şi Alice în urma lungilor şederi în Spania (şi Picasso şi-a arogat acest merit). Dar dup *ă. Puhoaiele primăverii* s-a aliat cu Anderson şi, în timpul călătoriei la Paris a lui Anderson în 1926-1927, şi-au petrecut mult timp vorbind despre Hemingway, deloc flatant.

În cele din urmă, Hemingway a satirizat-o pe Stein aproape la fel de mult ca pe Anderson în *Puhoaiele primăverii,* iar Stein a resimţit intens insulta. Mai târziu,

Hemingway a transmis mai multe versiuni ale despărţirii lor, una prostească şi cealaltă, aşa cum a fost povestită în *Sărbătoarea continuă,* mult mai puţin amuzantă, unde susţinea că a auzit o conversaţie neliniştitoare între Gertrude şi Alice, conversaţie care a întărit reputaţia lui Alice de manipulatoare şi despotică[55]. în plus, se pare că dispreţuia lenea fundamentală a lui Stein – „o scriitoare foarte mare care s-a oprit din scris pentru că era prea leneşă să scrie pentru alţi oameni fiindcă a scrie pentru alţi oameni este foarte greu”.[56] Niciodată nu a făcut această evaluare publică, dar în 1934 a umplut introducerea la autobiografia lui Jimmie Charters cu comentarii acide despre o anumită femeie care organiza întâlniri între scriitori, în special cei care îşi scriau memoriile, şi folosea aceste ocazii pentru a-i denigra pe cei care căzuseră în afara sferei acestor întâlniri. („Cea mai bună cale de a obţine o menţiune completă este ca femeia să te placă şi apoi să-şi revină”). „Cu siguranţă” remarca el, „Jimmie servea băuturi mai multe şi mai bune decât a făcut-o orice femeie legendară la întâlnirile ei (şi) desigur Jimmie dădea sfaturi mai puţine şi mai bune.”[57]

Bineînţeles, în 1934 venise vremea unei mici răzbunări. Gertrude Stein amuzase recent un public destul de mare făcându-l praf pe Hemingway în *Autobiografia lui Alice B. Toklas,* memoriile ei slab deghizate în care povesteşte în extenso discuţiile ei cu Sherwood Anderson despre tristele eşecuri ca scriitor ale lui Hemingway.

r—>

Pe măsură ce anul 1926 îşi urma cursul, Ernest şi Hadley Hemingway nu erau singurii locuitori ai cartierului care clarificau o varietate de probleme personale şi profesionale. James Joyce continua să scrie *Work în Progress* (viitoarea lucrare *Finne- gans Wake),* dar nu întâmpina aceeaşi adulaţie pentru această nouă carte pe care o resimţise la *Ulise.* Majoritatea prietenilor o găseau derutantă, iar câţiva erau iritaţi sau chiar ironici. Ezra Pound era foarte sincer: „Mă voi uita încă odată peste ea”, îi scria lui Joyce, dar „oricum, până în prezent nu înţeleg nimic”. Şi a adăugat: „Nimic din ce înţeleg eu până acum, nimic în afară de o viziune divină sau un nou leac pentru gonoree nu merită o construcţie aşa de alambicată”[58].

Totuşi, Joyce avea admiratorii lui loiali. Când un editor american a tipărit o versiune piratată a lui *Ulise,* Sylvia Beach a strâns 167 de scriitori renumiţi şi alte persoane distinse din jurul lumii pentru a semna un protest internaţional pe care Beach

1-a telegrafiat sutelor de ziare din Occident de ziua lui Joyce (2 februarie 1927)[59]. Cât despre *Work în Progress,* scriitorul şi criticul francezo-american Eugene Jolas şi soţia lui, Maria, au decis să-l publice în foileton în noua lor revistă, *transition**. Jolas a hotărât să provoace o revoluţie a cuvântului, după cum anunţa în manifestul lui („Scriitorul exprimă. El nu comunică")[60] şi lucrarea scrisă de Joyce era un mijloc ideal pentru revoluţia lui.

Schimbarea sau cel puţin tranziţia era în aer. în timp ce James Joyce gravita către un nou grup de prieteni care să-i ofere mai mult sprijin (mai mult către Eugene şi Maria Jolas), fotografa Berenice Abbott era pe cale de a părăsi postul de asistentă a lui Man Ray şi de a-şi face un studio al ei. Când Abbott a venit prima dată la Man Ray la Paris în 1923 căuta disperată un loc de muncă. O jurnalistă aspirantă şi sculptoriţă pe care Man Ray o cunoştea din Greenwich Village, nu se descurcase prea bine la Paris. Man Ray a fost de acord să o angajeze şi, pentru 15 franci pe zi, a învăţat să facă de toate, de la developat şi imprimat până la montaj. Curând a început să facă propriile fotografii şi s-a dovedit că are cu adevărat talent. Deloc surprinzător, o anumită stare de tensiune s-a instalat între cei doi pe măsură ce Abbott se maturiza ca fotograf şi devenea din ce în ce mai căutată de acelaşi grup de oameni care îl idolatrizau pe Man Ray. Talentul ei era de necontestat, dar în plus, lua mai puţini bani decât Man Ray – un măr al discordiei între cei doi. învăţase de la el, dar era timpul să plece – cu atât mai mult cu cât cheltuielile pentru studio şi materiale o costau mai mult decât o plătea el. Părăsind Montparnasse la fel ca Man Ray, Abbott şi-a deschis un studio pe rue du Bac, în al şaptelea arondisment al Parisului. în iunie 1926, a avut prima expoziţie solo şi a primit recenzii excelente.

în acelaşi timp, mica rochie neagră a lui Coco Chanel ocupa primele pagini ale publicaţiilor (*Vogue* o numea „forma viitorului")[61]. Mai târziu, Chanel observa că succesul ei nu era un accident: „Am spus că negrul are totul. Albul de asemenea... îmbracă femei în alb sau negru la un bal: sunt

* Revistă literară experimentală fondată în 1927 la Paris (n. red.)

singurele pe care le vezi”. Da, era de acord, ea era revoluţionară („Mi-am folosit talentul ca pe un explozibil”) şi totuşi mai era şi altceva: „Moda”, observa ea, „ar trebui să exprime locul, momentul”[62]. Chanel a exprimat locul şi momentul la un nivel extraordinar la mijlocul anilor 1920 la Paris şi dincolo de el, pentru că viziunea ei despre modă începea să înconjoare globul.

Alţii s-au gândit la înconjurarea globului în termeni mai practici. Acesta a fost anul în care patru automobile Renault au plecat din Beirut pentru a ajunge în India, trecând prin Persia. Mai târziu, vehiculele Renault au trecut Anzii către Chile. Ca să nu fie depăşit, Citroën (care deja trimisese maşini prin junglele din America de Sud) a făcut prima călătorie prin Alaska şi a deschis prima fabrică străină în Anglia.

între timp, Edouard şi André Michelin, al căror succes considerabil în industria cauciucurilor s-a bazat pe înmulţirea deplasărilor cu maşina, au început să ceară bani pe ghidurile lor Michelin – după ce au observat că broşurile lor gratuite nu au atras acelaşi tip de atenţie ca acelea care costau ceva. Piaţa americană de cauciucuri se dovedea destul de greu de pătruns, dar în Franţa fraţii au continuat să construiască afacerea făcând călătoria cu maşina mai sigură şi mai uşoară. Asta a inclus eforturi pentru a avea semne mai bune de circulaţie, mai ales în intersecţii, unde în mod normal domnea anarhia, şi pentru a avea ghiduri regionale, care indicau cu linii albe şi negre ce rute să urmezi. în acelaşi timp, fraţii – care au făcut avere cu pneul detaşabil – au introdus pneul cu presiune scăzută sau pneul balon şi au făcut publicitate intensă pentru folosirea lui. Şi-au continuat de asemenea prezenţa mediatizată pe larg în industria avioanelor, organizând curse aeriene aşa cum făcuseră înainte de război.

Dar abia la mijlocul deceniului fraţii Michelin au introdus ceea ce avea să devină cea mai de succes lovitură a lor în domeniul relaţiilor publice: sistemul de stele Michelin pentru restaurante. „Pentru un anumit număr de oraşe importante în care turistul se poate opri pentru o masă”, afirma ghidul, „am indicat restaurante care ne-au atras atenţia prin mâncarea bună.” Le-au clasificat în cinci categorii, de la „simplu, dar bine condus” (o stea) la „restaurante de cea mai înaltă clasă” (cinci stele)[63]. De la început, Michelin nu şi-a explicat alegerile şi niciodată nu şi-a nominalizat recen- zorii. în plus, pentru a asigura imparţialitatea, nu a acceptat niciodată publicitate plătită de la hoteluri sau restaurante în vreun ghid.

André Michelin, fratele care se ocupa de publicitate şi prin urmare de această încercare în special, locuia la Paris (fabrica era la Clermont-Ferrand). Fiind un om bogat, cu o abilitate firească de a gusta şi judeca mâncarea şi vinul de calitate, în mod normal l-ar fi interesat lista restaurantelor din Paris, pe care, încă de la început, a inclus încă existentul La Tour d'Argent, un restaurant mare, care deţine trei stele din trei posibile începând cu 1933[64] (sistemul evoluase până atunci într-o clasificare225
de trei stele mai degrabă decât cinci). însă atunci, ca şi acum, recenzorii Michelin au rămas anonimi, şi dacă interesul gastronomic al lui André s-a extins sau nu la renumita *canard au sang* de la Tour d'Argent a rămas un secret bine păstrat.

«—>

în februarie, opera lui Colette şi Ravel, *L'Enfant et les sortilèges,* cu episoade de balet a căror coregrafie a fost făcută de Balanchine, a fost auzită la Paris. Cu un an înainte avusese loc premiera încununată de succes la Monte Carlo, dar Parisul era o treabă diferită. Cum s-a întâmplat mult prea des în cariera lui, Ravel s-a întâlnit încă odată cu partizanii tradiţiei, care au fost împotriva a ceea ce un critic a numit „o operă de un farmec incomparabil". Deşi opera se juca cu casa închisă, „partizanii muzicii tradiţionale nu l-au iertat pe Ravel", îi scria Colette fiicei sale, „din cauza îndrăznelilor lui vocale şi instrumentale". în special duetul pisicilor* a provocat „un vacarm îngrozitor"[65].

Mai multe reprezentaţii au urmat în Copenhaga şi alte oraşe mari din Europa, dar *L'Enfant et les sortilèges* a fost interpretată rar după asta şi va marca ultima aventură a lui Ravel în lumea operei.

Ravel şi Colette erau încă în culmea carierelor lor, dar Claude Monet deja ajunsese la finalul carierei. La vârsta de 86 de ani îşi terminase de mult marea lui operă, tablourile cu nuferi promise naţiunii franceze, pe care totuşi nu voia să le dea. întotdeauna luptându-se să-şi perfecţioneze capodopera, i-a scris lui Clemenceau în septembrie că îşi „pregătea paleta şi pensulele pentru a termina munca". Dar frecventele lui recăderi l-au făcut să adauge: „Dacă nu îmi recapăt puterea să fac ce vreau la tablourile mele, am decis să le ofer aşa cum sunt"[66].

în ciuda problemelor de sănătate, Clemenceau a continuat să-şi încurajeze bunul prieten. Numindu-l pe Monet „ariciul lui bătrân abominabil" şi „bietul bătrân crus- taceu", Clemenceau l-a îndemnat să „stea drept, să ţină capul sus şi să-şi arunce papucul înspre stele"[67].

Totuşi nicio încurajare nu putea schimba faptul că viaţa lui Monet se apropia de sfârşit. Deja sănătatea lui era foarte şubredă şi, în pofida

* Duet umoristic scris pentru două soprane (n. trad.).

popularităţii şi a renume- lui, longevitatea sa l-a purtat într-o eră cu mult diferită de cea în care şi-a creat stilul şi reputaţia. Se uita cu dezaprobare la direcţia în care o lua arta: vedea reproduceri

ale cubismului în reviste şi asta îl enerva. „Nu vreau să le văd", le spunea prietenilor; „m-ar face furios." Recunoştea însă că nu înţelegea tabloul modern şi că îşi putea aminti destul de bine „pe cei care nu-mi înţelegeau tablourile şi care spuneau: «Este rău»„[68].

Era acum dispus să ofere informaţii detaliate prietenilor apropiaţi despre tehnica lui, „respingerea negrului, ocrului şi a tonurilor de pământ şi importanţa pe care o dădea desenului şi compoziţiei"[69].

Şi a spus unui admirator că „singurul merit pe care-l am este că am pictat direct din natură, cu scopul de a transmite impresia mea în faţa celor mai efemere efecte"[70]. Amintindu-şi zilele de început ale impresionismului, a adăugat că încă îl supără faptul că „era responsabil pentru numele dat unui grup din care marea majoritate nu avea nimic impresionist"[71].

întotdeauna muncind să-şi perfecţioneze arta şi iubita lui grădină, Monet se re- întorcea de fiecare dată la rolul pe care Clemenceau l-a jucat în viaţa lui: „De câteva ori am vrut să rup (nuferii) totul şi să renunţ definitiv (şi) Clemenceau a fost cel care m-a oprit". Pe patul de moarte singurul vizitator care a avut voie să îl vadă a fost Clemenceau, care vorbea cu el despre flori şi despre grădina lui. Şi la înmormântarea lui Monet, Clemenceau a fost cel care a scos steagul negru pus peste sicriu şi l-a înlocuit cu un material cu motive florale, exclamând, „Fără negru pentru Monet!"[72].

Monet a murit pe 5 decembrie 1926, atunci când anul se apropia de sfârşit. A lăsat instrucţiuni să nu se ţină discursuri sau o ceremonie religioasă şi să nu fie nici măcar flori, pentru că „ar fi un sacrilegiu să pângărească florile grădinii mele pentru o asemenea ocazie"[73]. Numai câtorva membri ai familiei şi câtorva prieteni apropiaţi li s-a permis să vină la înmormântare, deşi o mulţime de privitori s-au strâns pe marginea drumului.

La sfârşitul lunii s-au făcut aranjamente pentru a se transporta panelurile cu nuferii lui Monet la Paris şi, în primăvara anului 1927, au fost instalate în Orangerie. Aceste tablouri au fost moştenirea lăsată de el – alături de câteva cuvinte pe care le-a spus unui grup mic de prieteni care l-au vizitat spre sfârşitul vieţii în iubita lui casă din Giverny: „întoarceţi-vă curând. Pentru voi, întotdeauna voi fi aici"[74].

ineînţeles că prietenii lui Josephine Baker erau îngrijoraţi pentru că îl numise pe noul ei amant, Pepito, managerul ei. Pepito trăsese lozul câştigător cu Josephine, punând mâna pe toate veniturile ei. Dar foarte repede a devenit destul de clar că Pepito era un ajutor, mai degrabă decât un obstacol, conducând interesele financiare ale lui Josephine mult mai înţelept decât ar fi putut ea. S-a dedicat, de asemenea, să facă o lady din ea – angajând oamenii potriviţi pentru a o învăţa maniere, cultură şi o franceză corectă.

Josephine a priceput destul de clar importanţa educaţiei pe care Pepito şi-o dorea pentru ea. înţelegând că nu o va defini centura de banane, a început munca grea de a se transforma într-o femeie elegantă şi sofisticată – un merit atât al lui Pepito, care o îndruma, cât şi al propriului simţ înnăscut al dramei şi stilului. A slăbit, se antrena (în pofida declaraţiilor că nu făcea aşa ceva), se îmbrăca fabulos, îşi scotea la plimbare faimosul animal de companie, leopardul cu zgarda de diamante, pe avenue Champs-Elysées – o apariţie ameţitoare în deja strălucitorul Oraş al luminilor.



Era tot mai fermecătoare şi a fost de-acord să joace în 1927 într-un film mut numit *La Sirène des Tropiques* („Sirena de la Tropice”), în care a apărut alături de Pierre Batcheff, unul dintre actorii importanţi de la începuturile cinematografului francez. Pe drumul de întoarcere dintr-o insulă tropicală spre o destinaţie oarecare din Europa, în căutarea uni tânăr de care se îndrăgostise, personajul ei cade într-o ladă cu cărbuni, devenind neagră, apoi în faină, devenind albă, înainte să facă o baie

(într-o scenă nud bine calculată) pentru a-şi recăpăta culoarea pielii. Bineînţeles că odată ajunsă pe uscat are un succes răsunător, învăţându-i pe europeni un dans nou (charlestonul). Şi apoi, aflând că bărbatul de care era îndrăgostită cu adevărat este logodit cu altcineva, îl trimite înapoi în braţele femeii care îl iubeşte.

Dansul, previzibil, a fost fabulos, chiar dacă jocul ei actoricesc (sau exagerarea jocului actoricesc) nu a fost la fel. Cele mai dure critici, care veneau din interiorul echipei, i-au fost aduse, însă, de purtarea ei pe platoul de filmare. Ea şi Pepito s-au transformat într-o adevărată pacoste, impunând constant noi scenarii şi întrerupând producţia. Şi izbucnirile ei de divă „l-au oripilat şi dezgustat" atât de mult pe tânărul regizor secund al filmului, Luis Bunuel, încât a demisionat. Bunuel, venit recent la Paris din Spania, şi-a început importanta carieră cinematografică lucrând atât pentru Jean Epstein, cât şi pentru Mario Nalpas, regizorul filmului *Sirena*. „Aşteptată să fie gata şi să apară pe platou la nouă dimineaţa", îşi amintea el despre Baker mai târziu, „ajungea la cinci după-amiază, intra ca o furtună în cabina ei, trântea uşa şi începea să spargă de perete sticluţe cu farduri."[1] Bineînţeles că practic stătea trează toată noaptea, începând cu numărul ei la Folies Bergère şi apoi dansul în propriul club de la miezul nopţii până în zorii zilei. Dar mult mai important în ceea ce o privea era că regizorii îşi impuseseră în faţa ei propriul set de reguli şi „îi neglijaseră... natura"[2]

„Trăia după mofturi" îşi amintea o cunoştinţă. „Ea putea să fie geloasă, tandră, pasională. îl zgâria (pe Pepito), îl muşca, şi îl implora să o ierte în genunchi." Dar Pepito se pare că avea felul lui de a o trata. „Obişnuia să o bată foarte rău", conform prietenei ei, Bessie Allison. „Voia să facă doar ce o mulţumea", îşi amintea Maurice Sauvage, colaboratorul ei la prima autobiografie, „dar Pepito o închidea în cameră până când învăţa un cântec sau orice ar fi vrut el să înveţe."[3]

Totuşi, în pofida metodelor lui Pepito de a o disciplina pe Josephine şi oricât de mulţi amanţi a avut în timp ce locuia cu el, cei doi, dintr-odată, au fost de acord să se căsătorească. Ocazia a fost aniversarea de 21 de ani a lui Josephine, pe 3 iunie 1927. A anunţat că au fost căsătoriţi de ambasadorul american la consulatul american şi că au plănuit să-şi petreacă luna de miere în Italia. Socrii ei erau încântaţi de veşti, a adăugat ea. La fel de încântată a fost şi lumea în general, pe măsură ce vestea s-a aflat dincolo de Atlantic până în Harlem, unde i s-a dat titlul de „contesă" (Pepito pretindea că este conte).229

Apoi reporterii au descoperit că nu exista nicio dovadă a căsătoriei lor. Poliţia se interesa de taxele cuplului şi lucrurile au devenit mult mai complicate decât anticipase Josephine. A fost numai o glumă, a explicat ea, dar afro-americanii erau supăraţi din cauza veştilor, la fel ca şi reporterii care crezuseră poveştile lui Josephine până atunci – inclusiv povestea ei că ajunsese la Paris dintr-o întâmplare, fiind îmbarcată pe un vapor în Argentina, şi că abia când s-a trezit a aflat că era în drum spre Franţa.

Totul a fost fermecător de amuzant, dar odată cu faima a devenit din ce în ce mai dificil să depăşeşti miturile, deşi Josephine a făcut tot ce a putut. Bineînţeles că nu era singura care fabrica mituri. Unul dintre primii ei iubiţi de la Paris, Georges Simenon – un scriitor tânăr ce îşi va câştiga faima cu aventurile inspectorului Maigret – a pretins că s-a culcat cu 10 000 de femei, Josephine fiind printre ele. Simenon ajunsese recent la Paris din Belgia, unde se ocupa de cartierele rău famate din Liège ca jurnalist. Atras de Josephine şi de noul ei club de noapte din pestriţul cartier Pigalle, curând a început să o ajute la conducerea clubului – activitate neplătită, deşi relaţiile cu Josephine se poate să fi reprezentat o compensaţie suficientă. După ce a „cântat" posteriorul ei, pe care l-a descris ca fiind „cel mai frumos fiind din lume" şi de asemenea „un fund care râde", a descris-o pe însăşi Josephine ca „fiind o explozie de râs, de la comicul ei păr dat cu fixativ până la picioarele ei nervoase, ale căror forme nu le puteam vedea pentru că niciodată nu stăteau pe loc"[4]. Simenon se poate prea bine să fi avut o aventură cu Baker, aşa cum a pretins mai târziu, dar conducerea clubului îi răpea mult timp de la slujba lui plătită şi mai era de luat în considerare şi soţia lui. în curând avea să lase totul în urmă. Totuşi, o numea pe Josephine una dintre cele mai mari iubiri şi, după ce s-a terminat, el şi Josephine au rămas prieteni.

Şi Ernest Hemingway a pretins că a avut o legătură cu Josephine, deşi această legătură era mult mai dubioasă. Hemingway susţinea că ar fi dansat cu Josephine într-o noapte memorabilă, când aceasta nu purta nimic pe sub haina de blană[5]. Vestimentaţia pare caracteristică lui Josephine, dar nu există vreo dovadă că Hemingway – un povestitor înnăscut – ar fi avut o asemenea întâlnire. Până la urmă, printre alte poveşti, Hemingway a

pretins că a avut o aventură cu Mata Hari, care fusese executată la Paris cu mult înainte ca el măcar să fi ajuns în Europa. Totuşi, un comentariu al lui despre Baker pare aproape corect: Josephine Baker, i-a spus jurnalistului A.E Hotchner, era „cea mai senzaţională femeie pe care cineva a văzut-o. Sau o va vedea”[6].

„Vorbele dure rămân numai vorbe”, concluziona biograful lui Hemingway, Michael Reynolds, „un produs al versiunii imaginare a lui însuşi, bărbatul care voia să fie.”[7] Reynolds, care a inclus o intrare de index pentru „Scorneli”, în ultimul lui volum despre Hemingway, spunea că acesta „s-a dus la multe războaie, dar niciodată nu a fost soldat; a văzut multe lupte cu tauri, dar nu a omorât nici măcar unul”[8]. Şi niciodată nu a avut o aventură cu Mata Hari şi nici nu a dansat cu Josephine Baker, goală sub haina de blană.

Viaţa era suficient de complicată şi aşa pentru Hemingway, în primăvara lui 1927, fără alte înflorituri. Scăpase de o nevastă şi era pe cale să îşi achiziţioneze alta, una mult mai sofisticată decât prima soţie. Pauline Pfeiffer, o sprinţară jună a anilor 1920, lucra pentru *Vogue* şi arăta ca atare. Dar era şi o catolică devotată – cel puţin suficient de devotată pentru a insista asupra unei căsătorii după o aventură – şi cei doi s-au căsătorit în mai, după ce Hemingway s-a convertit la religia noii soţii. Nu toţi prietenii lui au fost de acord: Ada MacLeish a spus mai târziu ca a fost „complet dezgustată de eforturile lui Ernest de a convinge Biserica Catolică că a fost botezat de un preot care mergea printre paturile răniţilor într-un spital italian – deci Ernest era catolic, Hadley nu fusese vreodată nevasta lui şi Bumby era un bastard. Să vedem farsa asta oficializată de Biserica Catolică era prea mult de înghiţit.”[9]

Aşadar Ada şi Archibald MacLeish nu au venit la nuntă, deşi nu s-au certat cu Hemingway şi de fapt au oferit prânzul pentru petrecerea de nuntă. Curând după, însurăţeii au plecat în luna de miere într-un sat de pescari micuţ în delta Ronului. Acolo au fost jigniţi de titlurile zilei, care includeau zborul miraculos al unui singur pilot, Charles Lindbergh, de la New York la aerodromul Le Bourget din Paris. Deşi Ernest şi Pauline nu au observat realizarea lui Lindbergh cu avionul lui, *Spirit of St. Louis*[*], restul lumii civilizate a fost captivată.

* Avion cu un singur motor condus doar de Charles Lindbergh în 1927, în primul zbor solitar transatlantic. Lindbergh a câştigat 25 000 de dolari ca premiu (n. trad.).

«—j

33 de ore şi 30 de minute, atât i-a luat lui Lindbergh să piloteze un avion mo- nomotor de la New York la Paris în acel zbor istoric, iar impactul reuşitei lui era

cel al „unei realizări epocale", aşa cum a numit-o Departamentul de Stat american, de obicei rezervat şi „cea mai îndrăzneaţă realizare a secolului", potrivit Camerei Deputaţilor din Franţa[10]. Alţii au murit, de exemplu căpitanul Charles Nungesser şi pilotul lui, François Coli, care au încercat să parcurgă drumul invers – de la Paris la New York – cu mai puţin de două săptămâni înainte de zborul lui Lindbergh şi au dispărut undeva în Atlantic. Mulţi au vrut să copieze sau să întreacă *Spirit of St. Louis,* dar Lindbergh – „Lucky Lindy"*, aşa cum i se spunea acum – o făcuse primul. în pofida pericolelor considerabile pe care un zbor transatlantic încă le prezenta, cele două continente erau dintr-odată atât de aproape, dând tuturor – de la călători la strategi militari – de gândit.

Dar mai întâi a avut loc celebrarea. La Paris, o mulţime imensă îl aclama pe Lucky Lindy pe când cobora din avionul lui în întunericul serii de 21 mai şi, într-o formă sau alta, felicitările au continuat zile întregi. Americanii din Paris practic se scăldau în popularitatea lui Lindbergh, cu stelele şi dungile steagului american zburând prin Oraşul luminilor şi cuvinte ca *le boy* şi *le handshake* au apărut dintr-odată în vocabularul scris şi vorbit. Prietenii francezi au copleşit-o pe Sylvia Beach cu felicitări – în cele din urmă, Lindbergh era colegul american, nu-i aşa? – în timp ce preşedintele Franţei l-a făcut pe băiatul timid din Minnesota membru al Legiunii de onoare.

Potrivit poveştii care a circulat şi pe care André Citroën s-a grăbit să o promoveze, Lindbergh a văzut reclama imensă de la Citroën pe Turnul Eiffel pe când se apropia de Paris şi a folosit-o ca pe un semnal luminos pentru a-l ghida prin întuneric. Aşadar Citroën, un om care niciodată nu pierdea ocazia de a-şi face publicitate, l-a invitat pe aviator, însoţit de un bun prieten al acestuia, ambasadorul american în Franţa, la marea recepţie de la sediul central Citroën de pe quai de Javel. Aproape 10 000 de angajaţi se uitau fericiţi la şeful lor, urându-i bun venit lui Lindbergh în numele tuturor inginerilor şi al muncitorilor auto din Franţa, care (spunea el) îi aplaudau pe colegii lor americani pentru construirea „motorului

* Norocosul Lindy (n. trad.).

minunat care a făcut acest zbor epic posibil”[11]. Apoi a reuşit să treacă, fără pauză, la automobile, lăudând Detroitul şi subliniind că aproape fiecare muncitor american avea acum o maşină. Publicitatea pentru acest mare eveniment a fost chiar mai bună decât fusese pentru vizita la fabrica Citroën a prinţului de Wales cu o lună înainte.

232

Era dificil să găseşti o ocazie de promovare pe care Citroën s-o fi scăpat. De exemplu, când i-a dăruit lui Josephine Baker un B14 cabriolet sport, ea a răspuns schimbând cuvintele de la *J'ai deux amours* pentru a introduce „Citroën” între ele. Era unul dintre cei mulţi iubiţi? Probabil că nu. Mult mai probabil, ea a oferit o mulţumire extravagantă în termenii unui câştig de publicitate. Lucru foarte apreciat de el. în cele din urmă, Citroën – deşi un jucător campion şi iubitor al vieţii de noapte – nu era un afemeiat.

oo

Josephine Baker se transforma într-o doamnă sofisticată, dar Coco Chanel era deja una – şi fusese timp de mulţi ani. Lăsându-şi în spate modestele rădăcini şi devenind tovarăşa – şi posibil viitoarea soţie – a unui sofisticat aristocrat de pe planetă, nu era mulţumită cu perspectiva ca vreunul dintre cei doi fraţi ai ei să apară dintr-odată, reamintind lumii de unde venea. Amândoi trăiau departe de Paris, dar nimeni nu ştia ce informaţie neplăcută putea apărea şi cu siguranţă nu voia să se ştie că un frate vindea ţigări, ziare şi bilete de loterie într-o mică tutungerie, pe când celălalt vindea pantofi în piaţa din Clermont-Ferrand (patria cauciucurilor Michelin). A fost nevoie de ceva convingere, sub forma unor cadouri generoase şi bani, pentru a face să tacă aceste rude incomode, dar într-un final s-a descurcat.

Chanel a continuat, de asemenea, să facă acte ostentative de binefacere la Paris, să subscrie la producţiile lui Diaghilev, să asigure în mod strălucit divertisment şi să plătească pentru vizitele frecvente la dezintoxicare ale lui Jean Cocteau. Deja Cocteau trăia împreună cu iubitul lui în reşedinţa luxoasă a lui Chanel de pe rue du Faubourg Saint-Honoré. Jean Desbordes – amantul lui Cocteau – era plătit în parte pentru abilitatea de a anima cu simţul umorului şi isteţime petrecerile lui Chanel. Dar în spatele găzduirii lui Cocteau erau eforturile lui Chanel de a-i impune nişte limite pentru a renunţa la droguri – un efort fără prea mult succes, s-a dovedit, căci Cocteau petrecea foarte mult timp cu Desbordes fumând opiu.

Pe când Chanel îşi cheltuia banii în mod convenabil pentru ea, imperiul îmbrăcămintei de lux şi al parfumului pe care îl fondase a

continuat să prospere. în 1927, a deschis un *boutique* în districtul Mayfair din Londra şi a adăugat încă două clădiri sediului central din rue Cambon, la Paris. Generozitatea ei îi câştiga capital social, era un lucru bine-cunoscut, deşi era discretă. Discreţia, de fapt, era esenţială, având

în vedere că se ocupa de *couture* şi că, pentru unii (precum contele de Beaumont), nu însemna ceva mai mult decât o croitoreasă pricepută. Discreţia ei făcea filantropia mai uşor de înghiţit şi îi dădea tipul de eleganţă apreciat printre cei a căror opinie conta. Eleganţa fusese o trăsătură definitorie a lui Coco Chanel, dar generozitatea ei cunoştea limite. Spre deosebire de André Citroën, care era profund interesat de bunăstarea muncitorilor lui şi recent devenise primul patron din Franţa care dăduse angajaţilor un salariu în plus de Crăciun, Chanel era arogantă şi ignora subiectul. îşi plătea modelele cu un salariu de mizerie şi era indignată când i se cerea o mărire: „Să le măresc salariile, ai înnebunit?", întreba ea, adăugând: „Sunt fete superbe, de ce nu-şi găsesc amanţi? Ar trebui să nu întâmpine vreun obstacol în a-şi găsi bărbaţi bogaţi să le întreţină"[12].

în ciuda salariului foarte mic, Chanel nu avea dificultăţi în a-şi găsi femei capabile, doritoare să lucreze pentru ea. Ea personal crea şi ajusta prototipurile concepute pe manechine vii, dar delega sarcina de a face propriu-zis hainele unor angajaţi talentaţi, care supravegheau câteodată şi 3 000 de lucrătoare. Asta îi permitea lui Coco Chanel să meargă la pescuit de somon în Scoţia şi să navigheze pe Marea Me- diterană în timp ce îşi conducea imperiul şi să pună la punct, în mod surprinzător, două colecţii importante pe an. Nu numai că era genul de viaţă pe care îl agrea, dar avea şi beneficii comerciale. Era destul de cunoscut printre clienţii ei faptul că Chanel călătorea în cele mai exclusiviste cercuri, un fapt care oferea veşmintelor ei un prestigiu în plus.

Dar cum putea un mariaj să se potrivească cu stilul ei de viaţă? Existau dovezi că Chanel voia să se căsătorească cu Bendor şi că îşi dorea cu ardoare (şi consulta doctori pe această temă) un copil – copilul lui Bendor. Ducele divorţase în 1925 de cea de-a doua soţie şi era liber să se căsătorească. Dar deşi Bendor o adora pe Coco, ceea ce îşi dorea era un moştenitor de parte bărbătească. Putea Coco, la vârsta de 44 de ani, să ducă la bun sfârşit o sarcină? Şi oare era ea genul de femeie cu care un bărbat, în special un duce, s-ar fi căsătorit?

Pe când aceste întrebări preocupau bârfitorii şi probabil că îndemnau la un anumit răgaz de gândire din partea personajelor principale, la sfârşitul anului 1927 Chanel a pus ochii pe La Pausa, o proprietate de 23 000 de metri pătraţi pe Riviera franceză cu vedere la Marea Mediterană. Casa pe care a construit-o era una „dintre234
cele mai încântătoare vile care apăruseră vreodată pe malurile Mediteranei", scria cu entuziasm *Vogue,* când casa a fost terminată. Era foarte scumpă, cu o mulţime de apartamente private şi băi, cu materiale decorative făcute de mână. Banii nu erau o problemă şi, deşi opinia majorităţii era că ducele a cumpărat pământul şi a finanţat construcţia, Chanel a cumpărat pământul pe numele ei şi deja era suficient de bogată pentru a susţine întregul proiect. Era vila ei şi dacă Bendor a contribuit la realizarea acesteia, a făcut-o în mod clar din culise.
oo

Teatrul a continuat să joace un rol important în viaţa lui Chanel. Cu un an înainte, crease costumele pentru *Orphée* („Orfeu"), filmul lui Cocteau, îmbrăcându-i pe Orfeu şi Euridice ca şi cum s-ar fi dus la o plimbare la ţară şi (după instrucţiunile lui Cocteau) înveşmântând Moartea, interpretată de o tânără frumoasă, într-o rochie de seară roz aprins. Toate casele de modă, în special colecţia casei Chanel, au stabilit noi tendinţe în sezonul următor.

Cu *Orfeu,* Cocteau nu a stabilit chiar noi tendinţe, dar cu siguranţă a prezentat o nouă abordare a legendei lui Orfeu[13]. Spre deosebire de tragica poveste de dragoste din mitologia greacă, Cocteau a ales să-şi înceapă povestea după ce Orfeu a salvat-o pe Euridice de la moarte. Dar în locul unui scenariu fericit, le oferă celor doi iubiţi o viaţă mai puţin fericită. Euridice, în versiunea lui Cocteau, este o casnică modernă, insipidă, de care Orfeu este plictisit şi enervat. O pierde din nou, de data asta din cauza unei certe stupide, iar Moartea apare – îmbrăcată elegant (à la Chanel) într-o rochie de seară sub un halat de chirurg cu mănuşi de cauciuc. Elemente suprarealiste intervin, inclusiv mesajele paranormale primite de Orfeu de la un cal (probabil o trimitere ironică la preocuparea suprarealiştilor pentru scrierea automată), care cumva atrag un grup de femei furioase care îl ucid pe Orfeu. De asemenea se arată un înger sub forma unui geamgiu, ceea ce-i permite personajului să apară ca aureolat de geamul pe care îl duce.

Orfeu nu i-a adus lui Cocteau complimente printre critici: era prea mult circ pentru a se potrivi cu tragedia şi abordarea irelevantă a minunilor a creat ceva crispări în rândul catolicilor care îl apărau. De asemenea, probabil spre satisfacţia lui, i-a făcut pe suprarealişti să îl dispreţuiască şi mai mult. Dar i-a întărit reputaţia lui Cocteau de prinţ

printre tinerii homosexuali, care îi apreciau inteligenţa şi formau în jurul lui un

cerc în continuă creştere. „Ce grup ciudat, discipolii noştri!” îi scria lui Max Jacob în această perioadă, adăugând: „Varietatea sinuciderilor, sau «Dă-mi înapoi fotografiile!», sau «Renunţ la literatură». Ştii genul.”[14]

De fapt, deja în 1927, Cocteau îl vedea mai puţin pe Jacques şi mult mai mult pe Jean Desbordes, pe care l-a întâlnit în ziua de Crăciun în 1926. Desbordes, un tânăr de 20 de ani, care-şi făcea serviciul militar în Ministerul Marinei, era unul dintre acei mulţi tineri care îi scriau şi îi cereau ajutor lui Cocteau. Purta ceea ce Cocteau descria ca fiind „una dintre cele mai fermecătoare uniforme din lume”, iar Cocteau era în extaz. „Un miracol s-a întâmplat în ceruri”, îi scria unui prieten; „Raymond s-a întors sub o altă înfăţişare.” Dar exista o parte întunecată a acestui miracol. „Niciodată nu voi uita cât de inconfortabil m-a făcut să mă simt privirea acestui băiat inocent, când îi dădeam primul meu sfat”, îşi amintea Cocteau[15]. Curând, fumau opiu şi locuiau împreună. Desbordes a devenit repede dependent.

Cumva, în ciuda dependenţei de opiu, Cocteau şi-a menţinut productivitatea de-a dreptul prodigioasă, care a inclus în aceea primăvară contribuţia lui la *Oedipus Rex* a lui Stravinski, prezentat ca fiind cadoul surpriză pentru Diaghilev cu ocazia aniversării celei de-a 20-a stagiuni la Paris (omiţând 1918, când Ballets ruses nu a dansat la Paris). Punctele de atracţie ale stagiunii 1927 au fost Ballets russes în premieră cu *Le Mercure* (muzică scrisă de Satie, coregrafie de Massine, decoruri şi costume semnate Picasso), pe care Diaghilev le-a gândit ca un omagiu adus lui, şi *La Chatte* (coregrafia realizată de Balanchine, cu decorurile şi costumele create de sculptorul construc- tivist Naum Gabo). *Le Mercure* a fost un eşec şi a fost retras în stagiunea următoare, dar *La Chatte,* cu coregrafia inovatoare şi cu formele plastice avangardiste, a fost un succes şi a continuat să existe în repertoriul trupei Ballets russes.

S-a speculat că Stravinski era agitat din cauza naturii următoarei sale opere, de vreme ce *Oedipus Rex* nu era un balet sau un spectacol vizual de genul celor apreciate de Diaghilev, ci mai degrabă un oratoriu static pe un text latin. Foarte posibil este ca Stravinski să fi tras de timp cât s-a putut înainte de a-i prezenta lui Diaghilev acest cadou auster, ceea ce însemna că Stravinski a trebuit să se autofinanţeze. Misia Sert, preocupată de destrămarea mariajului ei, a indicat-o pe Chanel ca posibilă sursă, dar şi-a prefaţat comunicarea cu Chanel cu o replică otrăvită: „te aşteaptă, draga mea, tu reprezinţi saci de bani”[16]. Deloc surprinzător,

Chanel a evitat cu abilitate o promisiune, plecând în Spania şi lăsând toată responsabilitatea financiară pe umerii

prinţesei de Polignac, care nu dorea să dea o sumă mare de bani pentru o producţie teatrală. Diaghilev era pe deplin conştient de ceea ce era aproape imposibil de ascuns, mai ales când Misia şi Cocteau se ocupau de presupusa surpriză. Cocteau colabora cu Stravinski pentru operă ca scriitor şi dorinţa lui nestăpânită de a bârfi, împreună cu la fel de nestăpânita dorinţă a Misiei de a provoca necazuri creau un dezastru. Ajuns în acest moment, Stravinski a apelat la Diaghilev să-şi facă magia şi să salveze producţia.

Diaghilev nu era înnebunit după cadoul lui Stravinski, numindu-l „un cadou foarte macabru”[17]. Dar a pus la cale un concert, iar opera a avut premiera pe 30 mai, după o avanpremieră ţinută în salonul prinţesei de Polignac. L-a scos pe Cocteau din locul principal de orator, pe care acesta îl râvnea. Diaghilev nu îl plăcuse niciodată pe Cocteau şi cu acest „dar” dificil a găsit o ocazie convenabilă să-l mai tempereze[18].

Prezentat ca a doua jumătate a unui afiş dublu, după *L'Oiseau defeu* („Pasărea de foc”), *Oedipus Rex* al lui Stravinski nu a obţinut rezultatul scontat. Stravinski însuşi a dirijat, nu prea inspirat, după cum s-a dovedit, iar mai târziu şi-a amintit că „austerul concert vocal după un balet colorat «romantic», *Pasărea de foc,* a fost un eşec mai mare decât anticipasem. Publicul a fost mai mult decât politicos, iar (criticii) mai puţin decât atât”[19]. Un critic scria: „Acesta este... un oratoriu sedativ, cu oameni care cântă în latină, îmbrăcaţi în rochii de seară. Patronii festivităţilor dansante nu au fost amuzaţi”[20].

Puţini la premiera din Paris au văzut în *Oedipus Rex* o lucrare revoluţionară, renunţând (în cuvintele unui critic) „la ceea ce este cunoscut ca inspiraţie, fantezie, spontaneitate artistică... pentru a rezolva... probleme legate strict de formă”[21]. Reprezentaţiile au fost rare în următoarele două decenii. Dar Otto Klemperer a dirijat o reprezentaţie la Berlin – eveniment care, îşi amintea Stravinski, l-a făcut să „se crispeze”, chiar dacă Klemperer şi-a pregătit bine cântăreţii[22].

între timp, Serghei Prokofiev devenise un nume important, iar *Le Pas d'acier* („Pasul de oţel”) – o celebrare a industrializării sovietice având reprezentaţia doar la o săptămână după *Oedipus Rex* al lui Stravinski – a fost un mare succes. Diaghilev spunea acum presei că Prokofiev „stătea lângă Stravinski în prima linie a muzicii contemporane ruseşti”[23] – o judecată pe care Stravinski ţinea să o contrazică, deşi susţinea că el şi Prokofiev „erau buni amici”. Problema, după Stravinski, era

că „deciziile muzicale ale lui Prokofiev erau de obicei banale şi deseori greşite”[24]. Cu toate acestea, Diaghilev gândea diferit şi continua să-l valideze pe Prokofiev – nu numai pentru *Pasul de oţel,* dar în special pentru faimosul balet din 1929 al lui Prokofiev, *Le Fils prodigue* („Fiul risipitor”).

c-—*y*

în anul acela s-a deschis în Montparnasse La Coupole şi a cunoscut repede un succes zdrobitor. Acest nou restaurant-cafenea era imens – mult mai mare decât La Rotonde sau Le Dôme – şi atrăgea pe toată lumea. Cu restaurant la primul etaj, ring de dans dedesubt şi un alt restaurant deschis pe acoperiş, putea primi multe grupuri fără ca vreunul să se simtă incomod sau să fie întrerupt. Artişti locali, inclusiv elevii lui Léger şi Kisling, au decorat stâlpii şi pereţii restaurantului şi un bar american (care servea cocktailuri), la care se putea ajunge din salonul principal; spaţiul larg era capitonat cu pricepere, dându-i acestuia un aer confortabil.

De la început, La Coupole a însemnat distracţie – felul de distracţie în care Montparnasse se specializase. în legendara noapte a deschiderii, în decembrie 1927, mulţimi de oameni au consumat 1 000 de torturi, 3 000 de ouă fierte şi 150 de sticle de şampanie – şi acesta era doar începutul unui lung maraton festiv. Plasat lângă rivalii lui, Dôme, Rotonde şi Sélect, Coupole (acum considerat reper) a continuat să servească mai mult de 1 000 de clienţi pe zi în timpul Marii Crize.

Nu toate restaurantele din vecinătate puteau supravieţui unei asemenea competiţii şi cam în această perioadă faimosul Jockey Club şi-a închis porţile după patru ani de succes. Kiki rămânea *Reine de Montparnasse,* dar nu îşi atrăgea admiratorii la Jockey Club.

Kiki nu ducea lipsă de activităţi. începuse să picteze, în principal peisaje şi scene din copilăria ei şi, în 1927, Galeria Au Sacre du printemps a găzduit o expoziţie cu lucrările sale care au atras mulţimi de oameni şi s-au vândut bine. în plus, Man Ray a luat-o în prima călătorie în America pe care o făcuse de când ajunsese la Paris. Ocazia a fost ecranizarea new-yorkeză a filmului său *Emak Bakia,* care nu a mers atât de bine precum la Paris, Londra şi Bruxelles. Totuşi, i-a oferit ocazia de a-şi vizita familia în Brooklyn şi de a o prezenta pe Kiki, care i-a fermecat – mai ales pe tatăl lui când i-a stat în poală pentru o fotografie. Un moment tipic pentru Kiki a urmat când familia a continuat cu cina, iar cumnata lui Man Ray a spus să aducă un polonic.238

Kiki a luat polonicul, l-a ţinut ca pe un baston şi i-a condus pe DeKalb Avenue, cântând *Marseilleza* din toţi bojocii şi sărind pe un hidrant de pe drum. Ei – şi probabil majoritatea celor din Brooklyn – au iubit-o. în pofida lipsei de interes pentru *Emak Bakia,* tablourile lui Man Ray şi rayografiile lui (un tip de tablou fotografic făcut fără aparat de fotografiat, prin aranjarea obiectelor pe hârtie sensibilă la lumină, care apoi este expusă şi developată) au primit o apreciere pozitivă în expoziţia Société Anonyme de la Muzeul Brooklyn. Reuşise la Paris şi acum opera lui venea acasă. <—>

în acelaşi an, Man Ray l-a fotografiat pe André Derain în maşina lui de curse albastru deschis, care după spusele pictorului era „mai frumoasă decât orice operă de artă”[25]. Alt artist, Francis Picabia, care de-a lungul vieţii a deţinut peste 100 de automobile de viteză, era cu siguranţă de acord cu această afirmaţie. Frumuseţea lor strălucitoare era o atracţie; viteza lor era altă atracţie (în 1927 recordul vitezei era puţin sub 300 de kilometri pe oră). Odată cu viteza venea şi pericolul, care pentru unii însemna adrenalină. Şi odată cu pericolul venea moartea. în timpul unei tentative de stabilirea a unui nou record de viteză, un şofer a murit, decapitat de lanţul de la transmisia defectă a maşinii[26]. A fost un an cu multe accidente auto. Cel mai spectaculos a fost cel al Isadorei Duncan. Viaţa ei se schimbase dramatic de la tragica moarte a copiilor ei în 1913 şi, zece ani mai târziu, îi spunea unui prieten că încă se gândeşte constant la ei: „Ştii că îi văd în fiecare noapte? Din cauza asta mi-e frică de noapte”[27].

în primii ani a suferit abuzuri din partea soţului, urmate de vestea îngrozitoare a sinuciderii lui. I-a spus fiicei sale adoptive Irma că „a plâns şi a suspinat atâtea ore pentru el încât se pare că a epuizat orice capacitate umană de a suferi”[28]. Cu puţin înainte de propria moarte, a fost auzită spunând că „au mai rămas două lucruri, un pahar de băutură şi un băiat”[29].

La începutul lui 1927, Isadora se mutase din nou la Paris, de data asta pe rue De- lambre numărul 9, în Montparnasse – nu departe de primele camere ale lui Man Ray şi Chagall de la Hôtel des Écoles şi vizavi

de barul Dingo. încerca, într-un fel haotic, să-şi scrie memoriile – până la urmă avea nevoie de bani. Dar şi-a făcut timp să se alăture, pe 21 mai, mulţimii care îl aclama pe Charles Lindbergh pe aerodromul Le Bourget. Când a aterizat, „a fost dintr-odată copleşită de patriotism” şi şi-a aruncat

pălăria în aer (conform lui William L. Shirer, care la momentul acela era corespondent străin pentru *Chicago Tribune)*[30]. Criza bruscă de patriotism a Isadorei a fost doar temporară. Ani întregi a găsit multe lucruri neplăcute la ţara ei natală, iar acest sentiment s-a acutizat pe parcursul primăverii şi verii când a apărat cauza lui Sacco şi Vanzetti, anarhiştii italieni condamnaţi pentru crimă în timpul unui jaf armat la o fabrică de pantofi de lângă Boston. Condamnarea lor a dat naştere unor ample proteste, bazate pe proba nevinovăţiei lor şi, pe măsură ce se respingea apel după apel, un nou proces, o furie comună împânzea tot globul. Data execuţiei lor se apropia, iar Isadora devenise o apărătoare pasionată a celor doi bărbaţi: „Cazul Sacco-Vanzetti reprezintă o pată pe obrazul justiţiei americane”, îi spunea ea unui judecător american venit în vizită, adăugând că „va atrage un blestem veşnic asupra Statelor Unite ale Americii, blestem meritat de ipocrizia americană”[31]. Execuţia lor, la 23 august 1927, a declanşat proteste la Paris – unde, conform lui Luis Bunuel, „oraşul era în haos”[32] – şi peste tot în lume.

Buna prietenă a Isadorei, Mary Desti Sturges, venise la Paris şi împreună cele două petreceau costisitor încontinuu. Deja finanţele Isadorei erau epuizate; statutul financiar a lui Mary nu era unul mult mai bun – deşi indulgentul ei fost soţ, Solomon Sturges, continua să o salveze, aşa cum făcuse de-a lungul coloratei ei cariere. Totuşi, chiar şi Mary era îngrijorată de atitudinea Isadorei: „Nu încearcă să economisească”, îi scria Mary fiului ei, Preston, care, fiind crescut în cercurile sociale flamboaiante ale mamei lui, va deveni în timp un faimos scenarist şi regizor de comedii screwball[*] la Hollywood. Isadora „refuză să mănânce altundeva în afară de cele mai bune restaurante şi vrea să bea cele mai scumpe vinuri”, continua Mary. „Simte că lumea îi datorează asta – ei bine, cred că are dreptate.”[33] Dar prietena Isadorei era înnebunită că nu găseşte o cale de a „opri o pură distrugere”[34]. Isadora a decis să se întoarcă cu Mary la Nisa, declarând: „refuz absolut să fiu săracă. Aş muri mai întâi. Urăsc sărăcia inferioară şi ponosită”[35].

* Tip de comedie care se distinge prin umor şi dialoguri vii, cu o intrigă bazată pe moravuri, abordând teme ca divorţul sau a doua căsătorie (n. trad.).

S-a împăcat pe neaşteptate cu Paris Singer, tatăl celui de-al doilea copil al ei. Sin- ger îndurase infidelităţile Isadorei şi nepăsarea acesteia timp de ani întregi înainte de a se despărţi de ea. Acum era mai în vârstă şi, dacă nu neapărat mai înţelept, cu siguranţă mai puţin bogat decât fusese în timpul relaţiei lor, încasând o lovitură

financiară de proporţii cu terenurile imobiliare din Florida. Totuşi, era dispus să o finanţeze pe Isadora încă odată.

Atunci a fost momentul în care Isadora a pus ochii pe un tânăr atrăgător, cu o maşină rapidă, şi a aranjat să meargă la o plimbare cu el. Singer a apărut şi, văzându-l pe tânăr, a înţeles pe deplin situaţia şi a plecat. Era aceeaşi veche poveste şi, chiar dacă Singer promisese că se întoarce cu un cec, Isadora nu a fost convinsă că o va face. S-a dus la cină în seara aceea înfăşurată într-un şal roşu de mătase lung de doi metri pe care i-l adusese Mary şi fără de care Isadora refuza să meargă undeva. în pofida premoniţiilor vagi ale lui Mary cu privire la un dezastru, Isadora s-a dus la o altă plimbare cu maşina împreună cu acel tânăr, aruncându-şi şalul în jurul gâtului şi strigând: *„Adieu, mes amis. Je vais ă la gloirel”* („Adio, prietenii mei. Merg spre glorie”)[36].

Povestea a fost spusă şi re-spusă – cum Mary a strigat: „Isadora, şalul tău! Trage-ţi şalul!” Dar franjurile de 45 de centimetri s-au prins în spiţele roţii din spate şi, înainte ca Isadora să le poată recupera, maşina a accelerat brusc, rupându-i gâtul. Putea cineva să-şi facă o ieşire din scenă mai dramatică? Mulţi au crezut cu siguranţă că Isadora şi-a înscenat sinuciderea. Conform lui Cocteau, „Sfârşitul Isadorei este *perfect* – genul de groază care lasă în urma ei calamitate”[37]. Dar puţini dintre cei care au cunoscut-o erau calmi – inclusiv Paris Singer, care era prea devastat să acompanieze rămăşiţele pământeşti ale Isadorei la Paris. Acolo, cei mai dragi prieteni i-au oferit o înmormântare imensă cu munţi de flori, pe care le adora. Mii de oameni îi aşteptau corpul în Pere-Lachaise, unde s-au îngrămădit câţi au putut să încapă în capela crematoriului. După slujbă, cenuşa a fost aşezată în columbar, unde încă stă sub cenuşa mult iubiţilor ei copii.

Janet Flanner a omagiat-o astfel: „A inspirat oameni care nu au mai fost inspiraţi
în viaţa lor... Nu degeaba i se adresau numai cu prenumele, precum reginelor”[38]. «—>

Accidentul Isadorei nu a fost singurul accident de automobil din acel an, deşi, cu siguranţă, a fost cel mai spectaculos. în primăvara respectivă, Jean Renoir, alt pasionat de maşini de viteză, a supravieţuit unui accident de maşină care i-a omorât prietenul, Pierre Champagne. Pierre abia îşi cumpărase un Bugatti Brescia şi l-a luat pe Jean la o

plimbare. Mergea cu viteză maximă pe un deal în pădurea Fontaine- bleau când maşina a derapat pe o pată de ulei. Pierre a murit pe loc, dar Jean – găsit inconştient între rămăşiţele maşinii şi dus la spital – din fericire a supravieţuit.

El şi Pierre lucrau la un nou film, *Marquitia.* După dezastrul financiar cu *Nana,* urmat de eşecul cu *Charleston Parade,* Jean Renoir a jurat să nu mai facă un alt film – în afară de puţin probabila situaţie în care cineva i-ar fi oferit un film comercial. Dar această puţin probabilă situaţie s-a întâmplat, în urma mariajului fratelui său mai mare, Pierre Renoir, cu Marie-Louise Iribe, nepoata scenografului şi desig- nerului Paul Iribe. Marie, care cunoştea mulţi oameni, îşi deschisese un studio de producţie cinematografică şi dorea să joace într-un film la care se gândea. Deja anta- mase un distribuitor şi câteva cinematografe, dar avea nevoie de un regizor. Răspunsul evident era noul ei cumnat, dar Jean a ezitat. Avea nevoie disperată de bani, dar nu voia să facă un film fără Catherine. Mai târziu, a capitulat şi insignifiantul film *Marquitia* a fost rezultatul – filmat pe parcursul iernii lui 1926 şi prezentat prima dată în cinematografe în luna septembrie, unde a făcut o impresie bună.

După ce a regizat *Marquitia,* Jean a acceptat să joace în *La P'tite Lili,* cu Catherine Hessling în rol principal şi cu Alberto Cavalcanti regizor. Catherine în anul acela mai jucase în trei filme regizate de Cavalcanti, dar *La P'tite Lili* a atras cea mai multă atenţie când a rulat în cinematograful avangardist de pe malul stâng, Studio des Ursulines (Darius Milhaud va face coloana sonoră pentru film în 1930).

Renoir a făcut echipă cu Jean Tedesco pentru a produce şi regiza o versiune a *Fetiţei cu chibrituri* a lui Hans Christian Andersen. A fost pentru prima oară când a folosit filmul pancromatic, care (spre încântarea lui) oferea o varietate de umbre de gri mai degrabă decât tonuri tari de negru şi alb – permiţând prezenţa unor serii întregi de culori, dacă nu culorilor însele. Dar filmul pancromatic cerea o lumină mai elaborată pentru cadrele de interior, determinându-l pe Renoir şi pe prietenii lui să-şi construiască propriul studio pentru genul acesta de film. Au făcut toată treaba ei înşişi, de la a tăia reflectoare din tablă până la a folosi reostate alimentate de un generator ataşat de un motor de automobil, pe care l-au răcit ataşându-l la un robinet de apă. Au developat, de asemenea, ei înşişi filmul (în bucătărie), folosind butoaie de lemn şi atârnând draperii negre la ferestre. „în toată viaţa mea”, le spunea mai târziu Renoir lui François Truffaut şi Jacques Rivette, „aceea a fost singura mea încercare de adevărată

măiestrie şi eram un grup de tehnicieni care credeam că situaţia era amuzantă. .. A fost minunat, şi interesant, a fost şi mai interesant din moment ce rezultatele s-au dovedit foarte frumoase.”[39]

Urma să fie ultimul film făcut cu Catherine.242

„Un *couturier* din Paris a spus odată că libertatea femeii moderne în rochie este datorată în mare parte Isadorei”, observa Janet Flanner. La ce *couturier* se gândea Flanner nu ştim, dar de la început Isadora îl favoriza pe Paul Poiret şi el în schimb îi făcea mici complimente, numind una dintre primele lui schiţe după ea. Isadora, spunea Flanner, putea „să fi sosit tresăltând ca o Minervă glorioasă în ceaţa unui deceniu încorsetat şi precaut”[40], dar Poiret a fost cel care a eliberat de fapt femeile de corsete şi perniţe şi de busturile mult prea proiectate în afară.

însă pe când Poiret se autointitula regele modei, la sfârşitul anului 1926, regatul lui se diminua, din păcate, iar finanţele lui erau dezorganizate. Acum, prietena lui de o viaţă, Colette, l-a invitat să joace rolul principal în adaptarea romanului ei *La Vagabonde* pentru teatru. întotdeauna gata pentru noi experienţe artistice, Poiret s-a alăturat distribuţiei şi trupa a jucat la Paris la începutul anului 1927, când deja avuseseră spectacole pe Riviera. Din păcate, reprezentaţia de la Paris nu a fost memorabilă în vreun fel: „Debutul parizian al lui M. Poiret a dovedit că nu este un actor prost”, admitea Flanner, „la fel ca doamna Colette. Totuşi un expert consilier ar putea să sublinieze că Poiret ar putea să aibă un talent mai mare pentru, să zicem croitorie, iar Colette îşi pierde timpul fiind orice altceva în afară de romancieră.” într-un comentariu final flatant, Flanner a prezis că *La Vagabonde* „n-ar trebui să dureze mult”[41]. Ceea ce s-a şi întâmplat.

în timp ce vila construită de Robert Mallet-Stevens pentru Paul Poiret a rămas neterminată în Mezy-sur-Seine, din cauza fondurilor insuficiente, vila spectaculoasă a lui Le Corbusier pentru Sarah şi Michael Stein era terminată la sfârşitul anului 1927 şi gata de a fi locuită la începutul lui 1928. A fost un proiect costisitor: Vila Stein-de Mozie a fost cea mai scumpă casă individuală pe care a clădit-o Le Corbusier între 1920 şi 1930. Şi totuşi au fost puţine neînţelegeri pe măsură ce lucrările avansau. Le Corbusier îi scria mamei lui că aceşti trei clienţi erau „cei mai buni pe care i-am avut, având un program bine pus la punct, multe cerinţe, dar, odată satisfăcute, manifestă şi un respect total pentru artist”[42].

în vara aceea, Le Corbusier şi Yvonne şi-au petrecut vacanţa cu sculptorul Ja- cques Lipchitz şi soţia lui, pentru care Le Corbusier construise recent o combinaţie între o casă şi un studio nu departe de Paris, la Boulogne-sur-Seine[43]. în toamnă,

Charlotte Perriand s-a alăturat deja agitatului atelier al lui Le Corbusier, unde a introdus designul de mobilă din oţel tubular – un concept Bauhaus, dar adus în formă finală de Perriand în tipare noi şi simplificate, în special şezlongul. Le Corbusier spera ca scaunele şi mesele lui Perriand să le placă soţilor Stein pentru noua lor vilă, dar ei au preferat să-şi păstreze mesele lor renascentiste şi fotoliile de secol XVIII.

„Era o eră eroică, a pionieratului", îşi amintea mai târziu Perriand, „fără bani şi cu foarte puţine resurse – toate acele proiecte arhitecturale şi planuri urbane care erau atât de minuţios desenate nu au avut succes."[44] Totuşi, era o experienţă încântătoare să lucrezi pentru Le Corbusier şi, cum spunea ea, „tineri entuziaşti de la cele mai bune şcoli din toată lumea veneau aici nu numai pentru arhitectură, dar pentru Le Corbusier, pentru felul în care reconsidera toate problemele, pentru aura lui."[45] Deloc intimidată de faptul că era singura femeie din birou, Perriand a rămas zece ani, timp în care proiectele ei au găsit uşor, uşor aprobare.

Era extraordinar să lucrezi cu Le Corbusier, mai ales acum, când fusese invitat să participe la concursul pentru sediul central al Ligii Naţiunii din Elveţia lui natală – un proiect de vis. Studenţii se adunau în atelierul lui, unde contribuiau la conceperea desenelor pentru competiţie. Edificiul la care Le Corbusier împreună cu vărul lui se gândeau era menit să întrupeze idealurile înalte ale Ligii, încorporând confort şi cea mai recentă acustică şi tehnologie într-un design făcut să inspire comuniunea şi cooperarea într-o atmosferă senină, nobilă şi liniştită. Era o sarcină grea, dar părea că avea şanse de reuşită, mai ales că era singura propunere care respecta bugetul. Planul Le Corbusier-Jeanneret a fost alegerea juriului, iar preşedintele comisiei a recomandat să fie premiat.

Şi atunci a început lupta. Mai întâi directorul Ecole des beaux-arts s-a plâns că planul Le Corbusier-Jeanneret nu a fost depus cu cerneala potrivită. După ceva tocmeală, acest lucru le-a retrogradat planul pe lista scurtă a candidaţilor, listă de pe care urma să se facă alegerea finală. Apoi s-a auzit zvonul că era nevoie de mai mulţi bani pentru proiect decât se discutase iniţial. Asta a însemnat că mai multe proiecte s-au calificat, iar concurenţa a devenit acerbă. „Suntem de fapt singurii modernişti", îi scria mamei sale Le Corbusier, „ceilalţi fiind cunoscuţii academicieni. Aşa că totul este mai clar ca niciodată: modernişti sau academicieni?"[46]

Detractorii au continuat să se înmulţească şi în decembrie 1927 juriul a declarat câştigător un alt proiect pentru sediul central al Ligii Naţiunilor – unul depus

de patru academicieni (doi francezi, un italian şi un ungur). Totuşi Le Corbusier nu avea de gând să renunţe şi, la începutul noului an, deja proiecta un al doilea set de planuri – de data aceasta sub tiparul corect.
oo

în martie, pe când ţinea cursuri despre urbanism, Le Corbusier s-a întâlnit cu Jacques Arthuys, militant naţionalist şi, împreună cu Georges Valois, unul dintre fondatorii partidului fascist francez, Le Faisceau. Le Corbusier (îndemnat de un prieten, Pierre Winter) a inaugurat sediul central al partidului Le Faisceau cu o prelegere în 1925, care i-a făcut pe fondatorii partidului să se gândească la arhitect ca la unul de-al lor. Georges Valois scria în 1927: „Am spus atunci (în 1925) că marile lui concepţii exprimau cel mai adânc gând fascist... Acum, fascismul este tocmai asta, o organizaţie raţională a întregii vieţi naţionale... munca lui Le Corbusier exprimă cu genialitate acest lucru"[47].

Totuşi în momentul respectiv Le Corbusier nu agrea nicio politică anume şi cu siguranţă nicio ideologie, exceptând preceptele purismului care îi absorbeau viaţa. Aşa cum îi scria mamei lui, era „primit (de Arthuys) cu braţele deschise şi multă cordialitate... şi cu o propunere clară de a mă numi ministru al urbanismului şi locuinţelor. Pe scurt, poţi să pariezi pe viaţa ta că nu mă voi amesteca în politică"[48].

Această promisiune însă se va dovedi greu de ţinut în următorii ani.

André Breton deja se alăturase Partidului Comunist, atrăgând mulţi suprarealişti de partea lui – deşi unii au obiectat la încercarea de a amesteca acţiunile politice şi sociale cu provocările lor artistice şi literare din lumea burgheză. Mai mult, comuniştii erau suspicioşi – „dacă eşti marxist, nu ai nevoie să fii suprarealist", un membru important al partidului îi spunea lui Breton. A fost o relaţie dificilă de la început, dar Breton continua curajos să creadă că aceste puncte dificile vor dispărea într-un final.

între timp, suprarealismul înflorea, cu membrii lui care produceau cărţi, tablouri şi publicaţii, inclusiv o viguroasă apărare pentru Charlie Chaplin, al cărui divorţ urât, plus acuzaţiile doamnei Chaplin de „cerinţe sexuale indecente", conduseseră la încercări de interzicere a filmelor acestuia în America. Suprarealiştii s-au implicat nerăbdători în acest scandal, dar când nu produceau broşuri cu privire la încăierare, rătăceau singuri sau în grupuri pe străzile Parisului, căutând semne sau revelaţii.

Preferau anumite locuri, printre care Pasajul Operei şi Turnul Saint-Jacques, de unde credeau că emanau inconştient forţele Parisului.

Manifestul suprarealist al lui Breton din 1927 a apărut mai întâi (chiar înainte de a fi publicat în *La Révolution surréaliste)* în noua revistă *transition,* unde a fost tradus în engleză de către Nancy Cunard. Numai în acel an, *transition* a publicat opere ale lui Gertrude Stein, Max Ernst, André Gide şi Man Ray şi de asemenea primele pagini din *Work în Progress* a lui James Joyce. Din păcate, contribuţia lui Gertrude Stein, „O elucidare", a fost tipărită într-o versiune ciudată, neutralizând încercarea ei de a-şi explica stilul. Deşi tipografia putea avea o apărare solidă bazată pe dificultatea manuscrisului, Stein era supărată şi a făcut presiuni la adresa revistei să tipărească articolul ca pe un pamflet separat.

Stilul lui Gertrude Stein era descurajat fără îndoială, dar William Carlos Williams a comis un păcat de neiertat remarcând, în sanctitatea salonului lui Gertrude, că „lucrurile pe care copiii le scriu păreau atât de în stilul lui Gertrude Stein în repetiţiile lor" şi a întrebat dacă ea era „sigură că scrisul reprezintă meseria ei"[49]. Remarcile lui Williams au durut şi nu a mai fost invitat. Cu toate acestea, alţii continuau să o venereze şi să-i fie la picioare şi salonul ei continua să fie privit ca o culme a lumii expatriate. Istoricul şi sociologul Lloyd Morris nota: „O chemare în casa ei echivala cu o invitaţie de a te prezenta la Mont Blanc"[50].

Stein deja făcuse cunoştinţă cu Virgil Thomson, care era mai puţin înclinat să o venereze pe ea – sau pe oricine altcineva. „Se aştepta să i se ofere libertatea unui bărbat", comenta ea, „fără a permite cuiva să sacrifice respectul datorat ei ca femeie"[51].

Cu toate acestea Thomson o admira cu adevărat pe Stein şi crease o partitură muzicală pentru o parte din cartea *Tender Buttons.* îşi va începe curând munca la partitura pentru *Four Saints în Three Acts* („Patru sfinţi în trei acte").
rv)

De acum, Chagall descoperise Coasta de Azur şi crea tablourile lui populare cu flori, dar şi guaşe cu tema circului şi picturi în ulei, în vreme ce Picasso s-a îndepărtat de neoclasicism şi a devenit mai apropiat de câţiva pictori suprarealişti, în special Paul Klee şi Joan Mirô – deşi, conform biografului lui John Richardson, niciodată nu a îmbrăţişat suprarealismul[52]. Picasso îi spunea mai târziu lui Daniel-Henry Kahnweiler: „suprarealiştii niciodată nu au înţeles ce intenţionam... ceva mai real

decât realitatea". Unui alt prieten, Picasso i-a spus: „Asemănarea este ceea ce caut, o asemănare mai adâncă şi mai reală decât realul, asta constituie suprarealismul"[53].

Era timpul unei continue descoperiri pentru artistul acum în vârstă de 45 de ani, care la începutul anului 1927 a descoperit-o de asemenea pe minunata Marie-Thérèse Walter, care i-a devenit amantă şi muză în următorii nouă ani.

Descoperire, dar şi pierdere: în mai, Juan Gris a murit la vârsta de 40 de ani, după o lungă boală. Acest bărbat relativ tânăr, care i-a fost ucenic lui Picasso înainte de a-şi trasa propriul drum, îi fusese prieten (cu întreruperi) de pe vremurile de la Bateau-Lavoir*. în pofida atacurilor verbale ale lui Gertrude Stein după înmormântare, Picasso a jelit amarnic pierderea lui Gris. „Nu ai niciun drept să jeleşti”, s-a pronunţat Stein, la care Picasso a replicat: „Nu ai niciun drept să-mi spui asta”. Dar Stein nu se potolea uşor: „Niciodată nu i-ai realizat sensul pentru că nu îl ştii”. Picasso
a răspuns calm: „Ştii foarte bine că am realizat”[54].

<—>

Un episod şi mai dramatic s-a întâmplat în mai, când poliţia a asediat birourile ziarului *Action française*, al mişcării cu acelaşi nume, unde se baricadase Léon Daudet. Daudet fusese condamnat cu doi ani mai înainte pentru acuzaţii calomnioase împotriva şoferului de taxi în a cărui maşină se împuşcase fiul lui, iar acum Daudet risca ani grei de închisoare. Dar a protestat în acest fel spectaculos până când, după trei zile, prefectul poliţiei (despre care se ştia că empatizează cu Daudet şi colegii lui) l-a convins să se predea.

* Clădire din Montmartre în care îşi aveau atelierele mai mulţi artişti ai vremii, printre care Juan Gris, Constantin Brâncuşi, Amedeo Modigliani, Max Jacob, Douanier Rousseau. Casa era compartimentată în camere aflate de o parte şi de alta a unui culoar, ca pe un pachebot (de aici numele de „Bateau”). Numele „Lavoir” i-a fost dat de Max Jacob fiindcă respectiva casă dispunea de o singură cişmea (n. red.).

Daudet a apărut, înconjurat de garda Camelots du roi, şi a fost dus cu limuzina la închisoarea Santé. Acolo a trăit confortabil timp de câteva săptămâni, până când a evadat, cu ajutorul unui coleg care a pretins că este un funcţionar al ministerului şi al unui credul (sau serviabil) gardian. De acolo, Daudet a plecat în Belgia, evitând Franţa până la graţierea lui în 1930, când ţara lui natală a fost nevoită să mai aibă de-a face cu el încă o dată.

în primăvara anului 1927, Vaticanul a plasat *Action française* în Indexul cărţilor interzise şi a refuzat sacramentele oricărui cititor sau aderent la organizaţia-mamă. Action française s-a cutremurat de la această lovitură, dar nu a dispărut. Mulţi suporteri militanţi ai mişcării au gravitat către Jeunesses patriotes a lui Pierre Taittinger, a cărui aripă militară era inspirată direct de fascismul lui Mussolini. Curând aveau să reclame 300 000 de membri. în plus, la sfârşitul lui 1927, Maurice Hanot d'Hartoy – cu încurajarea şi sprijinul financiar al lui François Coty – au format o altă organizaţie de extrema dreaptă, aceasta fiind un grup de elită al foştilor

combatanţi, numită Association des Croix-de-Feu (Asociaţia Crucilor de Foc). Naţionalişti, anticomunişti şi autoritarişti, membrii Croix-de-Feu se credeau mai mult decât calificaţi de eroismul lor pe câmpul de luptă pentru a-şi apăra ţara, în special în domeniul politicii.

în 1927 Georges Clemenceau a publicat în sfârşit *Au Soir de la pensée* („Seara gândurilor mele"), în două volume; în această adevărată istorie universală, condamna atât fascismul lui Mussolini, cât şi comunismul sovietic, care, credea el, demonstra „la ce nivel de haos intelectual pot fi aduse ţările când sunt conduse de oligarhii populare"[55].

Totuşi nici Mussolini, nici sovieticii nu păreau deranjaţi de majoritatea francezilor în momentul acela. Chiar şi renaşterea Germaniei şi creşterea Partidului Nazist nu au provocat consternare. Francezii au rămas mulţumiţi de sine, atât timp cât Poincaré, cunoscut ca un campion al securităţii prin forţă, conducea guvernul şi economia se menţinea decentă. în 1927, serviciul militar în Franţa a continuat să fie redus de la 18 luni la un an, fapt care a condus la o armată exclusiv defensivă. Forţele armate erau aproape în acord complet cu acest pas, care reprezenta spiritul în care Linia Maginot urma să fie construită; numai că mareşalul Foch se împotrivea viguros.

Briand continua să militeze pentru pace, propunând un pact care să scoată în afara legii războiul între părţile semnatare. îşi va atinge scopul în următorul an, când 14 ţări, inclusiv Germania, au semnat Pactul Briand-Kellogg, care „condamna recursul la război pentru reglarea diferendelor internaţionale" şi renunţa la el „ca instrument de politică naţională", în afara cazului în care este legitimă apărare[56].

Existau motive de îngrijorare în coloniile Franţei, unde antiimperialismul începuse să prindă contur, de exemplu Ho Shi Min în Indochina şi L'Étoile nord-africaine în Algeria. Dar aceste mişcări erau opresate sistematic, nedeterminând multă nelinişte sau gândire. Majoritatea francezilor credeau, sau voiau să creadă, că o nouă eră apărea.

Aceasta era atmosfera în care căpitanul Charles de Gaulle a început să ţină prelegeri la L'École supérieure de guerre, şcoală de elită a Franţei. în primăvara anului 1927 se confrunta cu lideri ai unei armate care uitaseră rolul jucat de tancuri sau avioane în 1918 şi care refuzau orice inovaţie – o atitudine înnebunitoare pentru cineva ca de Gaulle, dar probabil nu un răspuns ieşit din comun pentru o naţiune care abia câştigase un război. Nepăsător faţă de rangul şi importanţa membrilor audienţei, de Gaulle a abordat fără ezitări subiectul conducerii militare şi le-a spus că „zilele noastre nu sunt foarte favorabile pentru educaţia liderilor militari, (pentru că)... pe timp de pace minţile formate mecanic

triumfă asupra celor care au sentimente şi înzestrări excepţionale". înzestrările lui erau evidente: cita cu dezinvoltură şi din memorie dintr-o listă a somităţilor, din Platon, Tolstoi şi Henri Bergson, lăsându-şi auditoriul uimit de inteligenţa lui strălucită, dar şi furios pe aroganţa lui. în ceea ce-l priveşte de Gaulle, nu părea să fie conştient de dimensiunile ostilităţii pe care o cauza. Şi îi scria tatălui său: „Cei care sunt de partea mea sunt încântaţi, zâmbetele neutre şi rechinii care înoată în jurul vasului aşteptându-mă să cad pentru a putea să mă devoreze s-au mutat la o distanţă considerabilă"[57].

Curând după aceea, Henri Boegner, organizator al Cercle de Fustei de Coulan- ges, de extrema dreaptă, l-a invitat pe de Gaulle să-şi repete prelegerile la Sorbona. Fustei de Coulanges fusese un istoric al Franţei antice şi medievale, ale cărui scrieri au plăcut monarhiştilor şi naţionaliştilor de extrema dreaptă care voiau să întoarcă Franţa la gloria lui Cezar; într-adevăr, liderii Action français îi dăruiseră lui Fustei un loc special în panteonul lor şi, în 1926, au binecuvântat cercul de intelectuali, inclusiv pe Charles Maurras, care îl invitase pe de Gaulle să vorbească. De Gaulle, flatat, a acceptat să vină.

Pétain a continuat să fie un important susţinător al tânărului de Gaulle, cu precădere în ceea ce priveşte restricţiile prelegerii de la École de guerre, dar o ruptură se produsese între ei. Acest lucru a devenit mai evident în aceea toamnă, după promovarea lui de Gaulle la rangul de maior şi transferul în Germania pentru a comanda o unitate de elită de infanterie uşoară (al 19-lea batalion Chasseurs à Pied)[58]. Schimbul de scrisori care a urmat relevă o tensiune crescândă despre cartea pe care de Gaulle o scria din umbră pentru Pétain. De Gaulle a aflat că, în timpul absenţei sale, Pétain ceruse

unui alt ofiţer să preia munca scrisului. De Gaulle era furios şi cu „respectuoasă

insistenţă” l-a rugat pe Petain „să nu mai încredinţaţi altui condei ceea ce eu v-am dat numai dumneavoastră”[59]. A cerut de asemenea ca Petain să-l recunoască public pe de Gaulle şi opera lui în prefaţă sau cuvânt-înainte. Unul dintre oamenii de încredere ai lui Petain l-a avertizat pe de Gaulle să-şi retragă scrisoarea potenţial ofensatoare dacă nu voia să-şi pericliteze cariera. Caracteristic, de Gaulle a ignorat avertismentul şi a continuat demersul; decât să mai întâlnească alte dificultăţi cu subordonatul lui, Petain a preferat să pună manuscrisul deoparte.

Cariera lui de Gaulle nu a fost întreruptă de acest incident şi într-adevăr reputaţia lui pentru o viitoare măreţie creştea, deşi era îndeaproape acompaniată de reputaţia de egoism şi aroganţă. Când cineva a ridicat din sprâncene la numirea lui în fruntea batalionului al 19-lea, un cunoscut ofiţer excentric de infanterie a replicat simplu: „Numesc un viitor general al

armatei franceze!”[60].



Qtjockailiâi, dkufib?
(1928)

ocktailurile! Asta este adevărata descoperire a erei noastre”, îşi exprima „ Vţy entuziasmul jurnalistul Sisley Huddleston în 1928, pe măsură ce îşi îndrepta privirea către boema literară şi viaţa socială a Parisului[1]. Francezii preferau să personalizeze numele şi băutura, spunându-i „coquetele”, dar înaintea zorilor, în locurile la modă, nimeni nu era prea exact. Pe parcursul amplei sale cercetări, Huddleston l-a întâlnit pe pictorul Kees van Dongen, care a declarat: „Epoca noastră. .. este epoca cocktailurilor. Cocktailurile conţin câte puţin din orice. Nu, nu mă refer numai la cocktailurile pe care cineva le bea. Ele sunt simbolice pentru restul”. Van Dongen, odată artist muritor de foame, acum devenit bogat ca portretist, era renumit pentru petrecerile lui nocturne atât de actual avangardiste, unde avea nenumărate ocazii să observe fauna locală. „Femeia societăţii moderne”, continua el, „este un cocktail. Este o combinaţie strălucitoare. Societatea însăşi este o societate strălucitoare.”[2]

Femeia societăţii moderne din 1928 se îmbrăca bine şi relaxat în timpul zilei (cu tocuri joase şi pălării *cloche*) şi extraordinar noaptea, cu rochii cu talia joasă, fran- jurate deasupra genunchiului, complicat decorate cu mărgele în modele

Art Deco sau meşteşugit întreţesute cu fire metalice aurii. Chanel, Lanvin, Patou, Molyneux şi Callot Soeurs erau printre numele la care femeile sofisticate cu posibilităţi ale anilor 1920 apelau; de la Misia Sert la Marlene Dietrich şi ducesa de Kent. în plus, erau acele femei, ca Marie-Laure de Noailles, soţia vicontelui Charles de Noailles, car

e251
prefera o parte chiar mai aventuroasă a modei: în 1927, Man Ray a fotografiat-o pe Marie-Laure purtând o creaţie de piele de rechin argintiu a tânărului designer de interioare Jean-Michel Franck – o fostă lungă, adunată în talie, anticipând creaţia Dior din 1950 – pe care a purtat-o la un bal futurist. Cei care nu aveau buzunarele destul de adânci să plătească preţurile unui *couturier* se puteau baza pe propria creativitate şi simţ al stilului pentru a anima hainele cumpărate din magazine. Eve Curie, fiica mai mică a lui Marie Curie, făcea parte din această categorie – o tânără atrăgătoare şi energică, pasionată de modă, pasiune care, din păcate, le-a adus pe ea şi pe iubita ei mamă în conflict. Pe de o parte, Madame Curie (spre uimirea lui Eve) alegea cele mai simple rochii şi cele mai ieftine pălării şi le purta până când se rupeau şi deveneau nişte zdrenţe. Pe de altă parte, Eve iubea stilul (spre supărarea mamei sale) şi purta veşmintele la modă cu panaş. „Of!, biata de tine!”, se plângea Marie. „Ce tocuri îngrozitoare!... Şi ce fel de nou stil este ăsta, să ai spatele rochiei decupat? Decolteul în faţă era oarecum suportabil; dar aceste lungi porţiuni de spate gol!” Marie Curie era dispusă să admită că „dincolo de asta, rochia ta este drăguţă”. Dar apoi se contraziceau în ceea ce priveşte machiajul. Marie nu se machia şi nici nu se machiase vreodată; cu toate acestea, Eve era o femeie modernă – ceea ce însemna, după părerea mamei ei, multe „pete de vopsea”, pe care le considera „îngrozitoare”[3].

Totuşi cele două se iubeau şi, după ce îi spunea fiicei sale că o prefera când nu era atât de „accesorizată”, Marie o grăbea cu blândeţe spre petrecerea din seara ce avea să vină: „Şi acum trebuie să fugi, dragă copilă. Noapte bună”[4].

rvJ

Claxoanele taxiurilor – mai exact claxoanele taxiurilor din Paris – trebuie să fi făcut o impresie puternică asupra lui George Gershwin, pentru că, atunci când a venit la Paris în vara lui 1928, unul dintre primele lucruri pe care le-a făcut a fost să meargă să le „vâneze”. A văzut pentru prima oară Parisul, pentru puţin timp, în 1923, şi apoi din nou în 1926, în timpul unei vizite scurte, moment în care a început să schiţeze primele măsuri din „baletul orchestral” pe care îl va numi în cele din urmă *An American în Paris* („Un american la Paris”). La începutul anului 1928 concepuse motivul

central al operei: „M-am gândit la o plimbare pe Champs-Elysées, la claxonul unui taxi” şi „la dorul de casă, la melancolie”[5].

Pe când era la New York, a schiţat unele teme majore, dar avea nevoie de o sursă directă de inspiraţie. în martie 1928, a vizitat încă o dată Europa, de data asta pentru mai mult de trei luni. După ce a ajuns la Paris, Gershwin s-a dus pe avenue de la Grande-Armée, unde pe atunci erau multe magazine auto, să cumpere claxoane de taxiuri. Era insistent, cerând ca acele claxoane să redea precis notele corecte. A adus vreo 20 în apartamentul lui de la hotel, unde le-a îngrămădit pe pianul Stein- way grand pe care-l avea în mijlocul camerei.

Acolo au rămas până în ziua în care pianiştii Jacques Fray şi Mario Braggiotti au bătut la uşă. Voiau să-l cunoască pe faimosul compozitor american, iar Gershwin, încă în halat, prietenos şi graţios, invitându-i înăuntru, a observat că se uitau uimiţi la colecţia lui neobişnuită. Nu, a explicat el, nu era un nou moft american. Nu voia altceva decât să surprindă sunetele traficului din place de la Concorde în ora de vârf pentru prima parte a baletului *Un american la Paris.* Apoi i-a invitat să îl ajute claxonând pe ritm, în timp ce el acompania la pian sunetele claxoanelor de taxi. încântaţi că au jucat un rol în crearea acestei bucăţi de istorie muzicală, au plecat în al nouălea cer.

Un tip drăguţ, erau de acord numeroşii lui prieteni. Trăia intens şi reuşea să facă în 24 de ore mai multe lucruri decât majoritatea oamenilor. Această călătorie la Paris a fost considerată o vacanţă activă, o pauză de la cerinţele continue ale multor comedii, musicaluri scrise de Gershwin, devenite reale succese la New York şi Londra – o pauză în care se odihnea, studia şi compunea. De câtă odihnă a avut parte rămâne sub semnul întrebării, căci Gershwin părea că se bucură să-şi aglomereze viaţa cu un milion de prieteni şi activităţi. La Paris, unde el şi Ira, fratele şi colaboratorul lui, au ajuns în Gara Saint-Lazare împreună cu sora lor, Frances, vârtejul social a început imediat. O mulţime de vizitatori îl înconjurau constant, concurând pentru atenţia lui şi celebrându-l peste tot. Una dintre cele mai mari petreceri a fost cea pe care Eisa Maxwell a dat-o pentru el la restaurantul Laurent, în grădini, pe Champs-Elysées, după premiera europeană a *Concertului în fa.* Acolo, şi-a creat relaţii cu o serie de celebrităţi. întâlnirea cu Cole Porter a fost în special memorabilă. Cei doi au cântat împreună la pian până târziu în noapte, pe când Frances

(cunoscută ca Frankie) Gershwin cânta. Porter a fost suficient de impresionat de vocea lui Frankie încât a scris o partitură pentru ea într-un spectacol de revistă la care colabora şi care urma să aibă premiera.
253

Această revistă, *La Revue des Ambassadeurs,* a avut premiera la Café des Am- bassadeurs şi, alături de musicalul *Paris* din acelaşi an, a reprezentat un punct de cotitură în cariera lui Porter. Mai târziu, după ce a obţinut faima atât de dificil de atins, i-a spus unui prieten că deja în 1926 abandonase ideea că va avea succes pe Broadway. în schimb, el şi Linda se concentraseră mai mult pe petreceri, fie la Paris, fie în palatul lor din Veneţia, palazzo Ca Rezzonico. Toate astea erau, fără îndoială, extraordinare, dar nu erau suficiente pentru a-l distrage pe Porter pentru mult timp de la cariera lui lipsită de interes.

Aşa cum spunea mai târziu Elsa Maxwell, „deja în 1927, Cole avea o asemenea reputaţie de playboy, încât niciun regizor n-ar fi riscat cu el". Atunci a fost momentul, conform lui Maxwell, când un producător de pe Broadway, pe numele lui Ray Goetz, „a apelat la Cole în ultimă instanţă"[6]. Goetz avea o idee pentru un musical care să-i promoveze soţia, Irene Bordoni, dar nu avea încă muzica potrivită. Ceea ce Maxwell a uitat să menţioneze este rolul jucat de Irving Berlin. Deja, Porter îl întâlnise pe Berlin şi, în viaţa socială ameţitoare a New Yorkului şi Parisului, ei şi soţiile lor deveniseră bune prietene. Goetz era cumnatul lui Berlin dintr-o căsătorie anterioară şi dorea sfaturi pentru musicalul lui. Berlin s-a uitat peste ideile lui Goetz şi l-a sfătuit să îl găsească pe Porter şi să aibă o discuţie. în 1927, Goetz şi Porter au discutat şi rezultatul a fost musicalul *Paris,* pentru care Porter a scris muzica şi versurile.

Paris, care a inclus şi *Let's Do It* („S-o facem"), scris de Porter, a fost un succes (ziarul *New Yorker* era încântat de cântecele lui)[7], în acelaşi timp, la Paris spectacolul de revistă al lui Porter era la fel de reuşit[8]. Nu a dăunat succesului revistei faptul că Frankie Gershwin (acompaniată de grupul muzical Pennsylvanians al lui Fred War- ning) a cântat mai multe cântece ale lui Gershwin sau că însuşi Gershwin a acompa- niat-o pe sora lui în noaptea premierei. Dintr-odată Cole Porter avea succes pe două continente şi numai în deceniul următor urma să obţină opt succese răsunătoare cu comedii muzicale pe Broadway. Dintr-odată, după ani de rătăciri în proverbiala sălbăticie, lucrurile începeau să arate bine.
rvj

Gershwin a prezentat această călătorie în Europa ca fiind una dedicată studiului şi adunării de idei pentru compoziţie – „pentru ca tehnica mea să beneficieze (sic) pe cât posibil de un studiu al metodelor de orchestraţie europeană”[9]. Timpul petrecut

la Paris (plus călătoriile lui eveniment la Viena şi la Berlin) a fost cu siguranţă productiv şi chiar a găsit ocazii în care să o caute pe Nadia Boulanger pentru a cere lecţii. Deja îi propusese acelaşi lucru lui Maurice Ravel când amândoi se aflau la New York. Ravel îi era prieten – cei doi petrecuseră câteva seri împreună ascultând jazz în Harlem, iar Gershwin a interpretat *Rapsodia albastră* şi alte compoziţii, la cererea lui Ravel, cu ocazia unei petreceri date în onoarea compozitorului francez care aniversa 53 de ani. Dar Ravel i-a refuzat cererea lui Gershwin pentru lecţii, spunându-i acestuia că a studia cu el „probabil ar însemna să ajungă să scrie partituri în stilul lui Ravel, dar proaste, şi să îşi piardă marele dar al melodicităţii şi spontaneităţii”[10].

Totuşi Ravel i-a sugerat lui Gershwin să ia în considerare lecţiile cu Nadia Boulanger, care acum preda compozitorilor americani precum Aaron Copland, Virgil Thomson şi Walter Piston la Conservatorul american de la Fontainebleau. Ravel i-a scris lui Boulanger o scrisoare în care îl descria pe Gershwin ca pe un muzician „înzestrat cu cel mai strălucit, cel mai încântător şi probabil cel mai profund talent”. A adăugat că „succesul mondial nu-l mai satisface, deoarece ţinteşte mult mai sus”. Dar în timp ce îl învaţă pe Gershwin mijloacele tehnice pentru a-şi realiza scopul, persoana respectivă „îşi poate ruina propriul talent”. Va avea Boulanger „curajul, pe care eu nu aş îndrăzni să îl am, de a-şi asuma această nemaipomenită responsabilitate?”[11].

Boulanger cunoştea bine muzica lui Gershwin şi se pare că îi plăcea. Când s-au întâlnit, ulterior, la Paris, i-a spus că „ceea ce l-aş putea învăţa, nu l-ar ajuta prea mult... şi el a fost de acord. Niciodată nu am regretat urmările”. Un al treilea participant la această întâlnire a adăugat mai târziu că Boulanger l-a refuzat „pentru că avea un talent muzical natural pe care nu ar fi îndrăznit să-l altereze pentru nimic în lume”[12]. Gershwin l-a abordat de asemenea pe Jacques Ibert, explicând că şi-ar dori să ştie cum să scrie muzică „serioasă”, inclusiv fuga şi contrapunctul. Şi Ibert s-a retras, după ce a fost „impresionat de tehnica extraordinară a lui Gershwin şi uimit de simţul lui melodic şi de curajul modulaţiilor şi îndrăzneala inovaţiilor armonice”[13]. Stravinski a fost un altul pe care Gershwin l-a abordat, dar rusul a fost considerabil mai puţin impresionat decât ceilalţi. Când Gershwin a întrebat de lecţii, se pare că Stravinski a întrebat cât câştigă pe an şi, auzind suma, a replicat că poate rolurile ar trebui inversate şi Stravinski ar trebui să înveţe de la Gershwin.Nu se ştie dacă Gershwin căuta de fapt instruire sau validare de la liderii unei lumi în care dorea să fie admis, dar un lucru era mai mult decât clar; acest altă-dată nepromiţător fiu al unor ruşi imigranţi se bucura deja de un succes însemnat. George Gershwin (pseudonimul lui Jacob Gershovitz), un elev care abandonase liceul, care nu văzuse un pian până la vârsta de 12 ani, cucerise iremediabil Tin Pan Alley şi Broadway şi apoi se aventurase îndrăzneţ în muzica clasică[14]. Vremurile erau potrivite pentru o asemenea mişcare: Darius Milhaud şi Groupe des six deja introduseseră jazzul în compoziţiile lor[15]. Gershwin doar a început de la celălalt capăt, dobândind cu tenacitate instrumentele necesare pentru a se exprima în mediul lui Bach şi Debussy, a căror muzică o adora. Cumva, cu tot ce se întâmpla în jurul lui, Gershwin a reuşit să termine cam jumătate din *Un american la Paris* pe când era în capitala Franţei, fiind de acord să îi lase pe Walter Damrosch şi Filarmonica din New York să susţină prima interpretare. în decembrie al aceluiaşi an Damrosch şi Filarmonica din New York au avut premiera cu *Un american la Paris* la Carnegie Hall.

r—>

George Gershwin se poate să fi făcut viaţa multora din Paris mai interesantă, dar marele eveniment pentru iubitorii de muzică a fost crearea unei noi orchestre mari, Orchestra Simfonică din Paris. Această orchestră a venit ca o completare pentru o nouă şi foarte modernă sală de concert, Salle Pleyel, un spaţiu din beton armat cu o capacitate de 3 000 de locuri.

Au fost eliminate toate decoraţiunile şi alte potenţiale obiecte care distorsionau sunetul, reprezentative pentru predecesoarele ei de modă veche. Acustica era excelentă, dar din păcate a avut loc un incendiu, forţând orchestra să ţină primul concert la Théâtre des Champs-Elysées.

Totuşi, Orchestra Simfonică din Paris a reprezentat un pas important într-o nouă lume, oferind salarii pentru muzicieni şi în schimb aşteptându-se la repetiţii constante şi intense pentru cele 80 de concerte pe stagiune. Ca parte din înţelegere, practica răspândită de a trimite înlocuitori ai muzicienilor era acum interzisă. Scopul era să se producă muzică mai bună şi pentru împlinirea lui au fost numiţi trei dirijori, inclusiv tânărul dirijor elveţian Ernest Ansermet. Asta a reprezentat o mare ocazie pentru el, dar nu fără pericole: aşa cum avea să afle, toate îmbunătăţirile din lume nu puteau elimina reţeaua manevrelor de culise şi a birocraţiei de care o asemenea organizaţie era capabilă. în câteva luni conducerea orchestrei a decis înlocuirea256
lui Ansermet cu Pierre Monteux – care dirijase premiera *Ritualului primăverii* în 1913 şi care acum era un star internaţional. Totuşi, când Ansermet a dirijat *Ritualul* lui Stravinski la sfârşitul lui decembrie, într-unui dintre primele concerte ţinute în proaspăt deschisa Salle Pleyel, rezultatele au fost demne de repetiţiile la care acum avea dreptul. Stravinski nu era prezent, dar amanta lui, Vera Sudeikina, a participat şi l-a lăudat pe tânărul dirijor, care în timp avea să i se alăture lui Monteux, atingând faima internaţională.
oo

în primăvara aceea, un alt american în afară de Gershwin părăsea Parisul şi pleca spre casă. Ernest Hemingway şi noua lui soţie, Pauline, deja plănuiseră să se întoarcă în America: în cele din urmă, Pauline era însărcinată şi dorea să nască acolo. Dar abia când Ernest a tras de o lucarnă din baie care i-a căzut în cap (din greşeală a pus mâna pe ea în loc să apuce lanţul de la toaletă) şi-a dat seama cât de mult are nevoie să fie în America pentru a scrie următoarea carte. Ceva din acest accident – gustul sângelui care-i cădea pe faţă şi amintirile propriilor experienţe din război – l-au determinat să renunţe la romanul la care lucra şi să se aventureze în altul, o poveste de război. în martie el şi Pauline s-au îmbarcat pe un vas spre Havana şi Key West, apoi s-au îndreptat spre Kansas City, în drum oprindu-se la casa lui Pauline din Arkansas. Fiul lor, Patrick, s-a născut în iunie. Până atunci Ernest scrisese aproape 300 de pagini din noul lui roman, *Adio, arme*.

Hadley, pe de altă parte, a mers în cealaltă direcţie, întorcându-se la Paris din America, unde se dusese cu Bumby imediat după decizia finală de divorţ. înapoi la Paris, şi-a reluat viaţa, ca mamă singură. „Ştiam cum să trăiesc în Franţa”, îşi amintea mai târziu, „şi am fost foarte fericită.” Avea nenumăraţi prieteni (spre deosebire de Ernest, care îi îndepărtase pe mulţi) şi, în ciuda ajustărilor necesare, viaţa ei era bună. în timp, se va recăsători, ducând o viaţă fericită şi liniştită împreună cu cel de-al doilea

soţ, jurnalistul Paul Mowrer. Mulţi ani mai târziu, amintindu-şi de căsătoria cu Ernest, Hadley i-a spus fiului lor că divorţul „a fost o mare uşurare, pentru că, oricât de mult ne-am iubit, era foarte dificil să trăieşti cu el şi era o tensiune constantă”. în ceea ce îl priveşte, Ernest s-a mai căsătorit de două ori, determinând-o pe Ada MacLeish să comenteze: „Ar fi fost mai bine să se vadă ocazional cu doamnele, nu să le ia de nevastă”[16].

în acel an şi alţii adunau cioburile rămase din relaţiile lor eşuate – sau cel puţin încercau. Divorţul lui Paul Poiret a fost unul urât (soţia lui, cu care fusese căsătorit

mulţi ani, îl acuza de cruzime), dar el continua cu visele şi ideile lui din ce în ce mai nerealiste. Poiret, un bucătar bun (aşa cum a observat repede Man Ray, unul dintre oaspeţii săi), a publicat în 1928 o carte de bucate, *Les 107 recettes ou curiosités culinaire* („107 reţete sau curiozităţi culinare") şi un somptuos album publicitar, *Pan,* acoperind (în cuvintele lui) „orice marcă sau producţie de lux"[17]. *Pan* era rezultatul unei serii de întâlniri de prânz pe care Poiret le-a avut cu o mulţime de designeri de top, ale căror concepte publicitare Poiret le-a publicat în *Pan* ca „pe un buchet de noi idei"[18]. A lucrat de asemenea cu artişti şi designeri pentru a realiza o colecţie de cărţi minunat ilustrate, în ediţie limitată, câte un exemplar din fiecare. Ca multe idei pe care continua să le aibă, niciunul dintre proiectele lui nu era viabil financiar şi trebuia să se oprească, deşi Poiret continua să creadă că trecea doar printr-o perioadă dificilă din punct de vedere financiar, dar trecătoare, şi că, în curând, totul se va îndrepta. „într-o zi", a promis, *Pan* va continua „şi va deveni modelul unei noi reviste", în timp ce „spera foarte mult să continue" proiectul său cu editura „şi să meargă foarte departe cu el."[19]

Şi Misia Sert încerca să îşi revină dintr-o căsătorie eşuată, în cazul ei a treia. A fost o despărţire în special dificilă pentru ea, pentru că era încă îndrăgostită de al treilea soţ, José-Maria Sert. Complicând lucrurile şi mai mult, Misia era de asemenea îndrăgostită de noua soţie a lui Sert, Roussadana Mdivani, cunoscută ca Roussy. Nou-venita – o femeie frumoasă, cu strămoşi georgieni, care se pretindea prinţesă – era o

sculptoriţă care apăruse la studioul lui Sert căutând un spaţiu de atelier. Curând Sert i-a făcut loc în studioul, dar şi în patul lui. Misia a pus la punct un plan iscusit pentru a o îndepărta pe Roussy, dar în loc să o îndepărteze a căzut în mrejele ei. Ea, Sert şi Roussy au devenit un triunghi conjugal ciudat, cu Roussy ca amantă pentru Sert şi fiică pentru Misia – fiica pe care întotdeauna şi-a dorit-o. Prietenii, în special Chanel, au averti- zat-o pe Misia că era o idioată, dar Misia a realizat acest lucru abia când şi-a dat seama că Sert plănuieşte să se însoare cu Roussy, moment în care lumea Misiei s-a prăbuşit.

Sert a divorţat până la urmă de Misia pentru a se căsători cu Roussy, iar asta a devastat-o pe Misia, deşi l-a ajutat pe Sert să aleagă inelul şi cadoul de nuntă pentru mireasă. Misia chiar a reuşit să îi însoţească pe cei doi în luna de miere („Singuri, noi trei. Nu era minunat?”)[20]. Chanel a încercat să o ajute pe nefericita ei prietenă, inversând rolurile pe care ea şi Misia le jucaseră după moartea lui Boy Capei. Acum

Chanel era cea care o invita pe Misia să li se alăture ei şi ducelui de Westminster pe timpul vacanţei de vară la domeniile lui de la ţară. Misia a încercat, dar era nefericită. Până la urmă, i-a părăsit pe Chanel şi Bendor şi a continuat, în mod patetic, să-i urmărească ca o umbră pe Sert şi noua lui soţie.

c—>

Cu un an înainte Kiki şi Man Ray trăiau încă împreună şi, probabil simţind inevitabila despărţire, i-a dat ei rolul principal în memorabilul film suprarealist *L'Etoile de mer* („Steaua de mare”), ale cărui scene distorsionate şi neclare au fost filmate prin sticlă sau reflectate în oglinzi. Inspirat de un poem scris de către un suprarealist de frunte, Robert Desnos, *Steaua de mare* nu are o acţiune dramatică propriu-zisă, dar descrie o femeie (Kiki) şi un bărbat în mai multe întâlniri repetitive. în cea mai lungă dintre ele, femeia vinde ziare pe străzi, iar grămada de ziare este aşezată pe un borcan care conţine o stea de mare. Un bărbat apare, ia borcanul şi intră într-o casă împreună cu femeia. Sus, femeia se dezbracă şi se întinde pe pat, în timp ce bărbatul o priveşte. Apoi îi ia mâna şi i-o sărută, îi spune adio şi pleacă cu steaua de mare. La final, bărbatul şi femeia se întâlnesc din nou, dar un al doilea bărbat o ia pe femeie de lângă iubitul ei, iar o oglindă pe care scria „Belle” se sparge. Pe parcursul

acestei descrieri a iubirii şi a pierderii, apar imagini cu trenuri care pleacă, bărci şi ziare suflate de vânt. Aşa cum o spune şi titlul, steaua de mare este motivul central – întruparea dragostei pierdute.

Filmul a avut premiera în mai, împreună cu *îngerul albastru,* în care juca Marlene Dietrich, la Studio des Ursulines, micul cinematograf din Cartierul latin. A fost un succes, deşi criticii l-au găsit confuz. Unii au afirmat că personajele filmului „circulau într-un fel de Cale Lactee... sau păreau că fumaseră haşiş. Totul se dizolvă, apoi renaşte, evoluând arbitrar”[21].

Deja, conceptul de iubire pierdută devenise dureros de real pentru Man Ray, pe măsură ce toate certurile publice şi bătăile cu Kiki deveniseră mai zgomotoase, mai frecvente, acompaniate de sticle şi scaune care zburau care încotro. Acum Man Ray găsise un loc ferit chiar lângă Montparnasse pentru un alt studio, pe rue du Val-de-Grâce, lângă jardin du Luxembourg, unde putea să picteze şi să scape de vizitatorii nedoriţi. Kiki, în schimb, începuse să-şi scrie memoriile. Şi căutându-şi un colaborator pentru memoriile ei, l-a întâlnit pe jurnalistul Henri Broca. Nu va trece mult şi Kiki îl va părăsi pe Man Ray şi se va muta cu Broca.

La începutul acelui an, Josephine Baker părăsea Parisul. Parisul, decisese, deja o părăsise pe ea. Contractul ei cu Folies Bergère încetase, iar publicul parizian devenise foarte blazat în ceea ce priveşte spectacolul ei. Chiar şi spectacolul ei de adio la Salle Pleyel fusese o dezamăgire: pianiştii Wiéner şi Doucet (faimoşi pentru baletul suprarealist *Le Bœuf sur le toit),* cu care a împărţit câştigurile, au fost primiţi cu mai mult entuziasm decât ea. Baker era enervată de inconstanţa publicului parizian; în plus, se plictisise să facă acelaşi lucru. Aşa că a părăsit Parisul în 1928 pentru un turneu european în trombă, luând cu ea, pe lângă Pepito şi mulţi membri ai familiei lui, o secretară, un şofer, doi câini, 196 de perechi de pantofi, multe rochii şi blănuri, 64 de kilograme de pudră şi 30 000 de poze pentru publicitate, pentru a fi înmânate fanilor.

Acest anturaj a ajuns la Viena cu aşteptări mari, dar foarte curând a întâlnit un val foarte puternic de opoziţie care o numea pe Baker „diavolul negru”. Acest antagonism, cu rădăcini atât în rasismul în creştere provocat de mişcarea lui Hitler, cât şi în moralitatea tradiţională, nu a reprezentat

genul de întâmpinare pe care îl anticipase Josephine. Totuşi, în ciuda articolelor din ziare care îi puneau eticheta de *Jeze- bel,* spectacolele ei s-au jucat cu casa închisă. Fără îndoială că au ajutat plimbările ei pe străzile Vienei într-o trăsură trasă de un struţ.

La Praga şi Budapesta a întâlnit mulţimi supărate şi violente şi la Zagreb spectacolul s-a terminat după ce spectatorii au început să arunce diverse obiecte. Olanda şi Scandinavia au fost mai placide şi se spunea că la Oslo prinţul moştenitor ar fi invitat-o la palat, unde i-a acoperit trupul gol cu bijuterii. La Berlin, a deschis un nou restaurant Chez Josephine şi a fost nevoită să înfrunte ostilitatea simpatizanţilor nazişti – ostilitate cu care s-a confruntat în toată Germania. Era timpul să se întoarcă
la Paris, unde, în pofida rasismului din partea americanilor albi, se simţea acasă. «—>

într-o zi, în 1928, în timp ce lua prânzul cu Le Corbusier, Anna de Noailles i-a spus că Josephine Baker era o „panteră cu gheare de aur”[22]. Descrierea era una exactă, pentru că Baker era deja faimoasă pentru plimbările ei cu leopardul Chiquita pe Champs-Elysées. Le Corbusier nu s-a întâlnit cu Baker timp de un an, dar când această întâlnire a avut loc, a găsit-o mai specială decât şi-ar fi putut imagina.
260

între timp, încă se lupta cu decizia privind sediul Ligii Naţiunii, iar unul dintre susţinătorii săi cei mai înfocaţi declara că întreaga întâmplare este „o a doua Afacere Dreyfus”[23] – o comparaţie surprinzătoare, arătând amploarea sentimentelor încercate de arhitect şi partizanii lui, care au privit deznodământul ca pe o conspiraţie malefică din tabăra tradiţionaliştilor. Ţinând seama de această idee, Le Corbusier şi vărul lui au făcut apel, cerând Consiliului Ligii Naţiunii să schimbe decizia juriului. Refuzul lui de a da înapoi a stârnit stupul de viespi chiar şi în oraşul lui natal, La Chaux-de-Fonds, unde ziarul local a publicat un articol care îl acuza pe Le Corbusier de „anumite tendinţe comuniste, de un materialism absolut, de înăbuşirea gândurilor şi triumful acţiunii” şi a continuat să-i descrie casele construite ca pe nişte „cutii suicidale”[24]. Această atitudine critică durea, având în vedere că mama lui Le Corbusier şi vecinii ei puteau citi articolele respective. înfuriat, Le Corbusier a simţit că patria lui l-a trădat – un sentiment întărit când juriul, luând în considerare apelul lui, s-a decis definitiv în favoarea celeilalte echipe de arhitecţi, dar acum cu un nou set de cerinţe pentru clădire. Le Corbusier şi vărul lui au protestat,

alături de susţinători din numeroase ţări, dar fără niciun rezultat. 15 ani mai târziu, Le Corbusier încă îşi mai amintea cu amărăciune această experienţă. „Oamenii corecţi”, scria el, „împreună cu elita intelectuală din toate ţările, au cerut să se facă dreptate. Dar asta nu s-a întâmplat.”[25] Totuşi Le Corbusier era bogat şi îşi găsea peste tot grupuri de susţinători, inclusiv Ferdinand Léger, care vizitase Vila Stein în luna iulie a acelui an şi o numise o capodoperă. Ca rezultat al acţiunilor altui grup important de susţinători, a devenit membru fondator al Congresului Internaţional de Arhitectură Modernă (CIAM), în timp ce oraşe ca Tunis şi Buenos Aires îl angajau pentru a lucra la planurile lor urbanistice. în mai, a primit un alt semn al recunoaşterii lui internaţionale; a fost rugat să participe la un concurs de design pentru sediul central al cooperativelor de consum din Moscova, unde avea adepţi. Le Corbusier şi-a depus proiectul, bazat pe Planul Voisin, şi a plecat la Moscova, unde a fost primit la Kremlin şi sărbătorit în tot oraşul. Pe când era acolo, s-a întâlnit cu Serghei Eisenstein, autorul filmului *Crucişătorul Potemkin,* pe care îl admira foarte mult. Acest lucru l-a făcut să declare că „arhitectura şi cinematografia sunt singurele două arte ale timpului nostru”[26].

însă nu totul era perfect în Uniunea Sovietică, aşa cum a descoperit Le Corbusier într-o zi când a început să deseneze la un colţ de stradă din Moscova şi i s-a spus261
abrupt să înceteze şi să se abţină pentru că era interzis. Le Corbusier nu a putut suporta asemenea restricţii şi ţinea ascuns în buzunarul hainei un caiet de schiţe, pentru a desena – în grabă – unele monumente văzute. Dar când propunerea lui pentru clădirea Centrosoiuz (sediul Uniunii Centrale a Cooperativelor de Consum)* din Moscova a fost acceptată, încântarea lui a depăşit repede rezervele avute – chiar dacă un foarte important arhitect sovietic l-a atacat pentru „stilul boem, izolarea şi snobismul introvertit”[27]. Pe un ton şi mai caustic, acest arhitect vizitase Vila Stein şi pretindea că a vorbit cu un membru al familiei Stein care susţinea că reşedinţa era mai bună pentru vizitat decât pentru locuit.

Totuşi, aşa cum Le Corbusier îi scria prompt mamei lui, Uniunea Sovietică reprezenta un loc foarte promiţător, în care îşi putea realiza viziunea arhitecturală: „aici se realizează unul dintre cele mai explicite proiecte ale evoluţiei umane”. Mama lui, alarmată, îi reamintea că „liderii bolşevici sunt de obicei evrei de origine umilă şi că nenumăratele masacre pe care le-au provocat cu siguranţă i-au făcut odioşi”. Dar fiul ei era de neclintit: „Occidentul mi s-a arătat sub un aspect neplăcut”, i-a reamintit. în contrast, „genul de eroism, de stoicism inevitabil, care există în Rusia... lasă o impresie puternică”[28].

Le Corbusier avea un motiv pentru a-i aminti mamei lui de tratamentul primit din partea Genevei: urma să-şi schimbe cetăţenia elveţiană în cea franceză.
«—j

Anul acela, se zvonea că faimosul cabaret din Montmartre, Lapin agile, era pe cale să se închidă – proprietarul nu mai putea să-şi plătească taxele. Nu s-a întâmplat aşa, dar articolele despre închiderea acestei colorate taverne au fost peste măsură de exagerate, iar Lapin agile şi-a continuat cariera animată sub conducerea lui Frédé Gérard, fiul lui Paulo,

* Clădirea Centrosoiuz a fost construită în 1933 după planurile arhitecţilor Le Corbusier şi Nikolai Kolli. Uniunea Centrală a Cooperativelor de Consum îşi avea sediul aici, iar edificiul adăpostea birouri pentru 3 500 de persoane, un restaurant, săli de lectură, un teatru etc. Astăzi este sediul Rosstat (agenţia de statistică) şi al Rosfinmonitoring (serviciul de monitorizare financiară; n. red.).

care se presupune că a făcut rost de bani pentru respectivele taxe sau pur şi simplu a scăpat de ele.

Printre faimoşii clienţi ai cabaretului se numărase Pablo Picasso, pe când era falit şi locuia în ruinele de la Bateau-Lavoir. Dar Picasso nu mai vizitase de mulţi ani

vechea locuinţă din Montmartre, iar acum se afla la mijlocul vieţii, bogat şi faimos. Recent îşi luase o amantă tânără şi atrăgătoare, Marie-Thérèse, şi în 1928 a însufleţit o vară plictisitoare în Bretania ascunzând-o în apropiere şi pictând-o în secret, în primăvara aceea începuse să lucreze într-un nou domeniu pentru el, tapiseria *(Minotaurul),* şi începuse să exploreze posibilităţile sculpturii în metal.

Soţia lui, Olga, era bolnavă şi în toamna aceea suferise două operaţii, urmate de două lungi recuperări. Asta însemna că, şi la Paris, Picasso avea libertatea de a se bucura şi de a o picta pe Marie-Thérèse cât de des voia. Olga nu-l mai inspira din punct de vedere sexual şi, deşi o vizita cu regularitate la spital, de mult o abandonase emoţional – aşa cum putea fi observat din contrastul tablourilor cu Marie-Thérèse şi cele cu soţia lui (primele pline de aluzii sexuale, deşi transpuse în forme radical distorsionate, pe când soţia era reprezentată ca o femeie subţire şi plină de reproş).

Picasso lăsase zilele de la Bateau-Lavoir departe în trecutul lui, dar continua cu vechiul obicei de a-şi consuma rapid numeroasele relaţii cu femeile, căutând alte cuceriri după ce îşi abandona fostele iubite.

r—>

în iunie, Franţa s-a reîntors la etalonul-aur, fixând francul la o cincime din valoarea lui de dinainte de război. Poincaré a ales o cale de mijloc, între inflaţia în creştere din Germania şi deflaţia brutală din Marea Britanie, iar moneda subevaluată a Franţei a ajutat pe loc exporturile şi a reuşit să şteargă datoria naţională la Banca Franţei. Dar pentru cei cu proprietăţi, în special cei cu proprietăţi considerabile, statul devenise un puternic distrugător, în beneficiul celor consideraţi de ei ca fiind clasele muncitoare leneşe.

Totuşi, prosperitatea continua să triumfe, coexistând cu speculaţiile. La sfârşitul lui 1928, Léon Blum, liderul Partidului Socialist, scria cât a fost de surprins când şoferul taxiului în care era s-a oprit să-şi cumpere un

exemplar din *L'Information fnancière*. A concluzionat că „în zilele noastre, toţi speculează, toţi pariază”[29].

Unul dintre cei mai mari jucători era André Citroën. în plus faţă de campaniile lui publicitare scumpe, era un obişnuit al cazinourilor, unde pierdea sume din ce în ce mai mari de bani. Dificultăţile lui financiare nu veneau din declinul vânzărilor de automobile: deja erau aproape un milion de automobile în Franţa (unul pentru fiecare al 41-lea locuitor), dintre care o treime erau Citroën. Fabricile din Paris puteau
263
produce 800 de automobile pe zi – mai mult decât dublul producţiei Renault (deşi Renault producea mai multe camioane şi vehicule comerciale decât orice alt concurent). Totuşi firma lui Citroën era o companie condusă de proprietar şi, în 1928, dificultăţile financiare personale erau suficient de critice pentru a accepta preluarea companiei de către Banque Lazard, un sindicat bancar francez care a reorganizat finanţele companiei şi a plasat controlul managerial în mâinile unui consiliu de administraţie.
c-—*y*

în acel august, 14 ţări, inclusiv Germania, Franţa şi Statele Unite ale Americii, au semnat Pactul Briand-Kellogg, prin care renunţau la război ca instrument de politică naţională (62 de ţări, inclusiv Uniunea Sovietică, vor semna în cele din urmă). Semnatarii s-au întâlnit la Paris şi, în consecinţă, parizienii au asistat la primirea oficială a unui ministru al afacerilor externe german – pentru prima oară din 1871, când un eveniment asemănător se întâmplase la încheierea Războiului franco-prusac.

Pactul nu excludea în mod explicit dreptul la legitimă apărare şi, în acest spirit, Franţa a început să construiască Linia Maginot de-a lungul graniţelor ei, ca o măsură defensivă împotriva unei viitoare invazii germane. Un asemenea eveniment era privit ca fiind puţin probabil, date fiind loviturile primite de germani în războiul recent. Mai mult, înaltul comandament francez considera Linia Maginot invulnerabilă – sau suficient de puternică pentru a permite o mobilizare. Un asemenea optimism nu era justificat dată fiind ascensiunea rapidă a lui Hitler şi a Partidului Nazist. în plus, aşa cum au recunoscut puţini, printre care şi Charles de Gaulle, era periculos faptul că Franţa se baza pe infanterie, în timp ce tancurile şi avioanele de luptă aveau un rol secundar.

Totuşi Franţa continua cu iluziile militare, în timp ce Raymond Poincaré continua să fie prim-ministru al unui guvern care, în pofida schimbării membrilor Camerei Deputaţilor, a rămas moderat, chiar static

în ceea ce priveşte rezistenţa la schimbare. Acestei moderaţii şi automulţumiri dorea François Coty să-i pună capăt – dacă nu prin *Figaro,* atunci prin noul lui ziar de mare circulaţie, *L'Ami du peuple.*

„Este necesar”, a proclamat Coty, „ca muncitorii să citească altceva în afară de (ziarul comunist francez) *L'Humanité”*[30] şi vindea *L'Ami du peuple* la jumătate de preţ în comparaţie cu alte ziare, făcând posibil ca şi cei mai săraci muncitori să şi-l poată permite. Spera să atingă un tiraj de un milion de exemplare puse în circulaţie în şase luni, folosind venituri câştigate din publicitate pentru a compensa orice pierdere. în

orice caz se putea baza pe averea lui şi credea că merită cheltuiala pentru a face din *L'Ami dupeuple* cel mai citit ziar din lume – un ziar care ar modela francezii în genul de popor care ar fi servit cel mai bine interesul naţional.

Coty folosea *L'Ami du peuple* pentru a-şi face cunoscută virulenta lui opoziţie la adresa multor ţinte – de la firmele americane până la impozitele Franţei, care pe atunci reprezentau un modest 2% (refuza să plătească orice impozit şi din 1926 s-a aflat într-un constant litigiu cu Ministerul de Finanţe). Era simpatizant al cauzelor mişcării de dreapta extremiste, în particular, antisemitismul: într-un incident cu precădere urât a publicat virulentul manifest antisemit *„Les protocoles des sages de Sion”** în *L'Ami du peuple* după ce l-a tradus în franceză. Această abordare fără restricţii pentru a mulţumi masele, plus preţul modest al ziarului, reprezenta un farmec aparte. Când un consorţiu de ziare a încercat să îl excludă din infrastructura distribuirii de ziare, Coty – furios – a fost în stare să evite toate obstacolele prin înfiinţarea companiei lui de editare şi publicitate, tipografie, serviciu livrare, chioşcuri de ziare, panouri şi curieri. în şase luni şi-a depăşit pragul de un milion de exemplare puse în circulaţie: un jurnalist american a scris că, în prima lună, *L'Ami du peuple* a vândut opt milioane de exemplare şi încă alte câteva milioane după. încântat de succesul lui, Coty a decis să publice o ediţie de seară a aventurii lui: *„L'Ami du peuple* reprezintă singura voce a Adevărului (în

* *Protocoalele înţelepţilor Sionului* – lucrare apocrifa în care erau descrise planurile imaginare ale evreilor de a domina lumea. A fost publicată pentru prima dată în foileton la Sankt Petersburg şi a circulat în Europa la începutul secolului al XX-lea (n. red.).

Franţa)", anunţa el, „şi francezii n-ar trebui să aştepte cele 24 de ore dintre ediţii"[31].
«—y

Jean Renoir nu era interesat de politică şi a reuşit să se distanţeze de evenimentele zilei de primă pagină, fie că era vorba de execuţia lui Sacco şi Vanzetti sau zborul transatlantic al lui Lindbergh. Era pe deplin absorbit de plăcerile lui şi de filmele lui, în special după ce fusese dat în judecată pentru plagiat de către Maurice Rostand (fiul dramaturgului Edmond Rostand). în centrul disputei era *Fetiţa cu chibrituri* a lui Renoir şi Tedesco: Maurice şi mama lui scriseseră o operă comică cu mai mulţi ani înainte bazată pe aceeaşi poveste. Deşi procesul în cele din urmă s-a terminat,265
a durat doi ani, timp în care *Fetiţa cu chibrituri* era într-o situaţie nesigură. Din păcate, până când aventura cu Rostand s-a terminat au apărut filmele sonore, iar *Fetiţa cu chibrituri* devenise un film mut de domeniul trecutului. Distribuitorul a încercat să îl actualizeze, dar l-a refăcut cu un fondai muzical şi nişte descrieri pe care Jean le detesta.

The Jazz Singer („Cântăreţul de jazz"), primul film sonor de durată, cu Al Jolson în distribuţie, a apărut în SUA în 1927 şi a dat peste cap toată industria cinematografică. în 1928, vicepreşedintele de la Paramount a venit la Paris pentru a anunţa această nouă descoperire şi moartea filmului mut. Dar *Cântăreţul de jazz* a apărut la Paris abia în 1929, iar între timp Jean Renoir realizase comedia mută cu buget redus *Tire-au-flanc,* („Leneşul") pe care Renoir l-a descris mai târziu ca fiind „un burlesc pe de o parte tragic, pe de o parte bizar"[32]. Deşi nu a fost un succes comercial, este considerat un pionier prin inovaţiile tehnice şi mişcările camerei, pe care François Truffaut mai târziu le-a descris „incredibil de îndrăzneţe"[33]. Totuşi era sufocat de eticheta de film mut şi percepţia asupra lui Renoir, despre care se credea că este un playboy bogat şi un diletant. El şi Catherine cu siguranţă se ridicau la înălţimea reputaţiei lor ca reprezentanţi de seamă ai *les Années folles.* Au achiziţionat un apartament la Paris lângă rue du Faubourg-Saint-Honoré, între timp păstrându-şi reşedinţa din Marlotte, unde fiul lor, Alain, continua să locuiască cu bona şi cu bunica. Jean şi Catherine acum îşi petreceau mult timp la Paris, ascultând jazz şi dis- trându-se, în special cu noii lor prieteni, Georges Simenon şi soţia lui, Tigy. Având în vedere preocupările părinţilor lui, Alain îi vedea prea puţin. Se pare că Jean îşi iubea fiul, dar Catherine găsea maternitatea plictisitoare. Din fericire, Alain i-a fost încredinţat lui Dido Freire, o tânără braziliană abia ieşită din pension care jucase ca figurantă în *La P'tite Lili.* Lui Dido îi plăcea Alain şi îl ducea la zoo şi la alte distracţii. Şi el o iubea, şi de-a lungul timpului l-a dus chiar într-o vacanţă acasă la mama ei, în Anglia. Catherine era uşurată. Pentru ea, Dido era un dar de la Dumnezeu, o combinaţie între o soră mai mare şi o mamă pentru un băiat

ce o împovăra. Nici Catherine, nici Jean nu au realizat că şi Jean urma să fie încântat de Dido, care avea să devină a doua Madame Renoir.
oo

în acel iunie Coco Chanel a dat o petrecere magnifică acasă la ea pentru a celebra închiderea stagiunii de la Paris a trupei Ballets russes din 1928. Apoi a plecat pe

Riviera, unde putea supraveghea vila ei în construcţie şi i se putea alătura lui Ben- dor pe iahtul acestuia. Noël Coward, acel observator atent al epocii cocktailurilor, urma să imortalizeze acel iaht în nebunatica lui satiră *Private Lives* („Vieţi private”). Amanţii divorţaţi Amanda şi Elyot, stau pe balcon uitându-se la mare; Amanda îl întreabă visătoare al cui iaht se vede în depărtare. Elyot îi spune că este iahtul ducelui de Westminster.
— întotdeauna este, adaugă el gânditor.
— îmi doresc să fi fost pe acel iaht, spune Amanda oftând.

Şi eu îmi doresc ca tu să fi fost acolo, murmură Elyot[34]*.^ëUeàm M jjaimb* (1929)



ând s-a terminat petrecerea? Conform unui punct de vedere – unul îmbrăţişat de mulţi, inclusiv de Jimmie barmanul – petrecerea s-a terminat când Wall Street s-a prăbuşit în octombrie 1929. Dar, ca de obicei în cazul majorităţii evenimentelor semnificative, era mai complicat de atât. în primul rând, prăbuşirea nu a afectat Franţa aşa de repede cum a afectat America sau Marea Britanie. în al doilea rând, petrecerea era pe terminate – sau cel puţin îşi pierduse din strălucire – de ceva vreme[1]. „Vremurile bune s-au sfârşit”, a declarat Robert McAlmon la petrecerea de Anul Nou din ultima noapte a anului 1928[2].

McAlmon, proprietarul Contact Editions, prietenul tuturor, de la Hemingway la James Joyce, văzuse Parisul anilor 1920 din interior şi înţelesese, pe bună dreptate, că *les Années folles* se terminaseră. Cam în

acelaşi timp, Harry Crosby, fondatorul trustului Black Sun Press, o altă figură marcantă a comunităţii de expatriaţi din Montparnasse, a declarat la modul general că era „sfârşitul Europei"[3]. Hemingway era de acord, cel puţin în ceea ce priveşte Montparnasse, şi a afirmat abrupt în introducerea scrisă pentru memoriile lui Kiki că „rândurile sunt scrise în 1929 şi Kiki reprezintă acum un monument pentru ea însăşi şi pentru era Montparnasse, care cu siguranţă putea fi declarată sfârşită când ea, Kiki, publica această carte". Din punctul lui de vedere, când Montparnasse „a devenit bogat, prosper şi luminat strălucitor... şi se vindea caviar în faţă la Dôme... era valorilor, şi personal nu cred că erau prea multe valori, se terminase"[4]. Hemingway era deja specializat în a face pe durul, lucru care îi arăta

superioritatea faţă de orice alegea să denigreze, iar acum circumstanţele îi permiteau să denigreze Montparnasse. Mulţi ani mai târziu, el va scrie cu dragoste despre Paris în A *Moveable Feast* („Sărbătoarea continuă"), dar acum era prea aproape de evenimente dureroase pentru a-şi permite sentimentalisme. Acel Montparnasse de care se îndrăgostise iniţial îşi schimbase atitudinea faţă de el şi acum el îi arunca mănuşa. Ceea ce mulţi consideră ultima mare distracţie din Montparnasse în *les Années folles* a avut loc în primăvara anului 1929, cu câteva luni înainte de prăbuşire. Ocazia a fost un zgomotos bal mascat organizat de Madeleine Anspach la Bal Nègre. Anspach era amanta lui André Derain, coloratul şi deja bogatul pictor, care adora maşinile de curse şi care era pe deplin capabil să distrugă orice bar în care se afla dacă era suficient de beat. Tema pe care Anspach a ales-o a fost personajul Ubu din piesa bizară şi scandaloasă a începutului de secol scrisă de Alfred Jarry, *Ubu rege,* iar invitaţii au venit îmbrăcaţi în costume adecvate (Anspach a venit costumată în Mère Ubu, iar pictorul Foujita în prostituată). Curând totul a devenit o orgie care a ţinut toată noaptea, cu Kiki obligată să danseze cancan pe jumătate goală pe ritmurile insistente ale formaţiei de jazz, pe când o altă femeie dansa goală pe o ladă de şampanie. înainte ca petrecerea să se termine, o femeie foarte beată a fost târâtă în afara ringului de dans, ţipând, pentru încercările ei isterice de a seduce pe unul sau pe toţi membrii formaţiei. Şase săptămâni mai târziu, Madeleine Anspach era moartă, o sinucidere – fie de la droguri, fie de la depresie. Nu se ştie.

oo

„Montparnasse s-a schimbat", scria Foujita în introducerea la memoriile lui Kiki, dar „Kiki nu se schimbă."[5] Kiki se poate să se fi îngrăşat, aşa cum făcea caustic aluzii Hemingway („Kiki are încă vocea... şi faţa ei este o operă de artă la fel de frumoasă. Doar că acum ea înseamnă mai mult material cu care să lucrezi")[6]. Totuşi a rămas aceeaşi femeie dulce, exuberantă şi veselă de la început. „Râdeam, Doamne, cum mai râdeam", îşi amintea un prieten mai târziu[7]. Şi Samuel Putnam, care a tradus memoriile lui Kiki în engleză, concluziona: „Kiki seamănă mai mult cu Maica Tereza decât orice cunoscut"[8]. Vorbea despre femeia căreia, la finalul vieţii ei aventuroase, puţin îi păsa de faptul că nu mai avea niciun ban şi insista să ducă bomboane pacienţilor în vârstă din spitalul aflat aproape de locuinţa ei. Iubea râsul şi iubea să dăruiască bucurie.

Kiki a dăruit multă bucurie pe parcursul vieţii ei, dar în 1929 îşi transferase iubirea de la Man Ray către Henri Broca. Atât Man Ray, cât şi Edward Titus au primit laude pentru că au încurajat-o să-şi scrie memoriile, dar Broca a fost cel care a colaborat cu ea în ceea ce priveşte manuscrisul şi cel care l-a publicat şi i-a făcut publicitate. Broca a inclus primele capitole în numărul pe aprilie a noii sale reviste, *Paris-Montparnasse,* şi a publicat cartea în primăvara aceea deopotrivă în ediţie de lux cu autograf, cât şi în ediţie standard. în iunie a organizat cu succes o petrecere, cu sesiune de autografe, urmată de o alta în octombrie. Această a doua petrecere a atras atenţia lui Wambly Bald în *Paris Tribune* (titlul informai al ediţiei europene a lui *Chicago Tribune),* care a scris că Kiki săruta fericită toţi invitaţii sâmbătă seara. „Când s-a răspândit vestea", scria Bald, „că pentru 30 de franci oricine putea să obţină un exemplar din *Memoriile lui Kiki,* autograful ei şi, după puţină negociere, un sărut, bărbaţii şi-au uitat partenerele, întâlnirile, demnitatea şi s-au călcat în picioare."[9]

Broca o adora pe Kiki şi a făcut tot ce a putut el să o sărbătorească, în special în acea primăvară, când a organizat un spectacol matineu pentru a strânge bani pentru artiştii săraci din Montparnasse (încă erau câţiva artişti săraci în Montparnasse; cei bogaţi deja se mutaseră în altă parte). Mulţi dintre cei care apăreau în *Memoriile* lui Kiki au participat la eveniment, iar Kiki a cântat faimoasele ei cântece obscene. Dar punctul culminant al întregului eveniment l-a constituit alegerea lui Kiki *Reine de*

Montparnasse. Fotografia făcută cu ea în ziua acea, cu un trandafir în dinţi, a fost reprodusă într-o carte poştală şi s-a vândut în mii de exemplare.
rv>

Povestea de dragoste dintre Kiki şi Broca era una pasională, aşa cum scria Wambly Bald în *Paris Tribune* după ce i-a urmărit pe îndrăgostiţi „într-un sărut de lungă durată” care a început la restaurantul Falstaff şi „a ţinut până când au ajuns în faţa barului Coupole”. Acolo Broca i-a adus lui Kiki o floare, i-a prins-o în corsaj şi cei doi au intrat în bar[10].

Din nefericire, Broca începuse să aibă un comportament ciudat şi violent, în special când era beat – lucru care se întâmpla destul de des. Man Ray îl numea pe Broca „un beţiv şi un dependent de droguri, supus halucinaţiilor”[11], şi poate avea dreptate. Nu a trecut mult timp până când Kiki l-a internat pe Broca la Spitalul Sainte-Anne, unde – Kiki fiind Kiki – îl vizita des. Şi-a găsit un alt bărbat şi nu a mai trăit cu Broca,

chiar după ce acesta a încercat să se întoarcă la viaţa lui în Montparnasse. După câteva recăderi, a părăsit Parisul şi s-a întors la familia lui, la Bordeaux.

Kiki nu s-a mai întors nici la Man Ray. După ce ea l-a părăsit, Man Ray a început o relaţie cu o tânără americană superbă, care atunci când l-a întâlnit a anunţat: „Numele meu este Lee Miller şi sunt noua ta elevă”. Man Ray i-a răspuns scurt că el nu avea elevi şi că, în orice caz, se pregătea să plece în curând spre sudul Franţei. „La fel şi eu”, a răspuns frumuseţea blondă[12]. Au fost iubiţi şi parteneri în următorii trei ani, timp în care Miller a învăţat de la Man Ray, a lucrat lângă el şi, cu timpul, a devenit o
fotografă care se bucura, pe drept cuvânt, de laude.
«—j

La începutul acelui an, în mijlocul iernii, Man Ray a fost invitată de vicontele de Noailles şi soţia lui, Marie-

Laure, la castelul lor de pe Riviera. Noailles avea un motiv ascuns: voia ca Man Ray să facă un film despre castel, inclusiv despre colecţia de artă şi oaspeţii lui. Man Ray deja era dezamăgit de industria filmului, dar i-a fost greu să reziste unei invitaţii de a scăpa de o iarnă grea la Paris. Noailles era destul de pregătit pentru ce avea Man Ray de oferit, şi anume *Mystères du Château de Dé* („Misterele de la Château de Dé”), inspirat de poemul lui Stéphane Mallarmé *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* („O aruncare de zaruri nu va elimina niciodată hazardul”). Acest film de 20 de

minute începe cu doi oameni mascaţi care aruncă zarurile pentru a decide dacă pleacă sau nu la Paris. Apoi călătoresc lor cu maşina spre sud, către castelul lui Noailles, o structură izbitor de modernă creată de Robert-Mallet-Stevens. De fapt, forma cubică a castelului l-a făcut iniţial pe Man Ray să se gândească la poemul lui Mallarmé, care în schimb a inspirat tema zarurilor[13]. Filmul explorează mai apoi castelul, în mod misterios gol. Oamenii apar deodată, jucându-se cu o pereche mare de zaruri pe podea. Precum cei doi călători,

şi ei sunt mascaţi, identităţile lor ascunse. După o serie de scene ce pun în evidenţă jocul de lumini şi umbre, filmate în piscina castelului, oaspeţii se joacă cu echipamentul din sala de sport şi zac pe podea, aruncând încet zarurile până când adorm, pe ecran apărând titlul „O aruncare de zaruri nu va elimina niciodată hazardul”. Filmul se termină cu cei doi călători care ajung în sfârşit la castel şi găsesc din întâmplare în iarbă o pereche de zaruri mari, pe care le aruncă întrebând dacă ar trebui să plece sau să rămână. Zaruril

e271

răspund că ar trebui să rămână şi călătorii se apropie şi se lipesc unul de altul şi treptat devin nemişcaţi şi albi, ca o statuie de marmură. Filmul se încheie cu o mână artificială ţinând o pereche de zaruri.

Noailles a văzut varianta finală a filmului în iunie şi a fost atât de mulţumit, încât a propus o variantă lungă a filmului „fără restricţii”. Man Ray a rezistat cu înverşunare şi chiar a încercat să oprească orice difuzare publică a *Misterelor*. Totuşi, filmul a rulay în aceea toamnă la cinema Studio des Ursulines, unde publicul a fost politicos, dar confuz. Deja Man Ray se oprise din făcut filme – în mare parte pentru că apariţia filmelor sonore însemna moartea cinematografului aşa cum el credea că trebuie să fie, cu toată atenţia pe vizual. în plus, frica de noua tehnologie şi-a făcut simţită prezenţa: „Sunetul era acum consacrat”, scria el mai târziu, „şi cantitatea de muncă implicată, colaborarea cu tehnicienii şi toate detaliile producţiei mă înspăimântau”[14]. A fost un moment definitoriu pentru Man Ray. Aşa cum îşi amintea mai târziu, „reacţia mea la agitaţii ani 20 a început în 1929”, recunoscând că „incursiunea mea în lumea filmului mi-a făcut mie mai mult rău decât bine”. îmi pierdusem entuziasmul şi „terminând o poveste de dragoste (cu Kiki), mă simţeam gata pentru noi aventuri”[15]. Mai mult decât orice dorea să se reafirme ca fotograf.

rv>

După ce a fost refuzat de Man Ray, Charles de Noailles i-a făcut o ofertă lui Luis Bunuel, care, împreună cu Salvador Dali, terminase recent *Un Chien andalou* („Câinele andaluz”), un film scurt care conţinea una dintre cele mai şocante scene de film – o lamă care taie un ochi. Printre alte scene macabre: o mână însângerată târându-se împreună cu furnicile şi un viţel sângerând pe un pian. Regula fundamentală a lui Bunuel şi Dali în crearea acestui film – un film care a plăcut enorm suprarealiştilor – era că „nicio idee sau imagine care ar putea să se înscrie în sfera vreunei explicaţii raţionale de orice fel nu va fi acceptată”. Filmarea a durat două săptămâni şi, conform lui Bunuel, „eram doar cinci sau şase dintre noi implicaţi şi majoritatea timpului nimeni nu prea ştia ce face”[16].

Câinele andaluz a făcut senzaţie la avanpremieră (la Studio des Ursulines, unde a fost proiectat împreună cu *Misterele de la Château de De* al lui Man Ray)[17]. Breton şi suprarealiştii deveniseră deja entuziaşti suporteri ai filmului şi au făcut o gală eveniment în jurul premierei din toamnă (la Studio 28 din Montmartre), declanşând o

272

scenă neplăcută când membrii organizaţiilor de dreapta Jeunesses patriotes şi Camelots du roi au dat buzna în cinema şi au întrerupt festivităţile, distrugând tablourile în drumul lor spre ieşire. Genul ăsta de

publicitate a dus la o difuzare de nouă luni şi la apariţia ofertei făcute de Marie-Laure şi Charles Noailles pentru un alt film Bunuel-Dali, *L'Age d'or* („Vârsta de aur"), care va apărea în 1931 (fără Dali, de care Bunuel se despărţise până atunci). *Vârsta de aur* va întări reputaţia lui Bunuel ca figură principală printre suprarealişti, chiar dacă a creat dezastru în relaţiile dintre cuplul Noailles şi biserică.

Suprarealiştii înfloreau odată cu valul în creştere al unor asemenea evenimente artistice, dar începeau să cunoască o separare importantă în propriile rânduri, în mare parte din cauza deciziei lui Breton de a se alătura Partidului Comunist. De o parte erau scriitorii şi artiştii care preferau să-şi concentreze atenţia doar pe conceptul estetic, de cealaltă parte erau aceia – în special marxiştii – care preferau acţiunea politică. în pofida conştientizării posibilelor consecinţe, Breton (cu sprijinul mai multor membri de marcă ai mişcării) a decis să îi supună pe cei care se numeau suprarealişti la o autocritică de genul celei practicate de Partidul Comunist. în consecinţă, la începutul lui 1929, Breton şi susţinătorii lui au trimis scrisori cerând fiecărui destinatar să îşi exprime poziţia ideologică şi alegerea colegilor pentru un efort colectiv revoluţionar. Cei (ca Picabia) care nu au răspuns au fost repede eliminaţi, pe când cei care au participat la întâlnirea ulterioară au aflat că degenerase destul de repede într-o cuvântare împotriva acelor grupuri sau indivizi cu care Breton avea ceva. întâlnirea a luat repede altă turnură, dar Breton era de neoprit şi a publicat al doilea Manifest al suprarealismului în decembrie 1929 în *La Révolution surréaliste.*

Acesta îi critica pe marxişti şi pe eretici şi cerea sacrificiu complet din partea adepţilor suprarealismului.

Pe măsură ce noul deceniu începea, lista duşmanilor lui Breton se mărea.
r—>

Ca şi când Breton ar fi avut nevoie de şi mai mulţi duşmani, acum atrăgea ostilitatea lui Jean Hugo având o relaţie cu soţia lui, Valentine, care i-a devenit amantă. în consecinţă cuplul Hugo s-a despărţit, iar Valentine şi-a continuat viaţa personală şi artistică alături de suprarealişti – al ei *„passage dans le surréalisme",* cum avea să-şi amintească mai târziu.

Alţii pe care Breton şi susţinătorii lui îi dispreţuiau erau Marie-Laure şi Charles de Noailles, din cauza bogăţiei lor şi a stilului luxos de viaţă. Asta nu i-a împiedicat pe suprarealişti să accepte finanţări din partea soţilor Noailles; însemna doar că acceptau şi îi dispreţuiau... nu chiar în

secret. Se pare că acest lucru nu îi deranja nici pe Charles, nici pe Marie-Laurie, care continuau să finanţeze o serie de artişti şi scriitori avangardişti. în plus faţă de filmele lui Man Ray şi Salvador Dali, Marie-Laure şi Charles aveau să plătească în curând un film al lui Jean Cocteau, mult lăudatul *Le Sang d'un poète* („Sângele unui poet") – primul dintre multele filmele ale lui Cocteau ce aveau să fie realizate. Cocteau era acum în punctul culminant al carierei. Tot anul 1929 s-a dovedit a fi enorm de productiv pentru el, în pofida lungilor internări într-o clinică în prima parte a anului. Un număr de oameni, inclusiv Stravinski, se întrebau cât timp a stat internat. De fapt Stravinski îl suspecta pe Cocteau „că trebuie să-şi fi prelungit şederile la sanatoriu din alte motive: aminteşte-ţi, asemenea instituţii sunt locuri drăguţe, liniştite, prielnice scrierii de cărţii"[18]. Coco Chanel, care punea piciorul în prag în ceea ce priveşte cheltuielile, i-a spus în sfârşit lui Cocteau, care acum se simţea bine, că ar trebui să termine ceea ce s-a dovedit a fi o vacanţă scump plătită.

Cu siguranţă avea dreptate: după primele luni în clinica Saint-Cloud, Cocteau primea vizitatori şi putea să conducă până la Comédie-Française, unde se întâlnea cu un juriu pentru a discuta propunerea lui *La Voix humaine* („Vocea umană") – un monolog într-un singur act în care o femeie disperată vorbeşte la telefon cu fostul ei iubit care o părăsise. (Juriul a acceptat imediat *La Voix humaine* pentru producţie, care va avea prima dintre multele reprezentaţii la începutul lui 1930.) în timpul răgazului de la Saint-Cloud, Cocteau a scris de asemenea extraordinarul şi tulburătorul roman *Les Enfants terribles* („Copiii teribili"). Iată ce îi spunea lui André Gide: „Adevăratul beneficiu al tratamentului: munca a pus stăpânire pe mine. Scriu o carte pe care am vrut să o scriu din 1912. Iese fără luptă"[19]. Va fi publicată cu multe laude în următorul an.
oo

Lui Jean Renoir nu-i prea păsa de *Câinele andaluz* al lui Bunuel şi Dali, care era prea crud şi brutal pentru el. în orice caz era prea preocupat cu alte lucruri, în special treptata, dar iminenta destrămare a căsniciei lui cu Catherine. A fost un proces îndelungat, dar în cursul căruia a evoluat de la un regizor de filme interesat doar de

a o pune în lumină pe Catherine într-un artist pentru care filmul devenise esenţial fiinţei lui aşa cum fusese pictura pentru tatăl lui. Deşi Jean nu avusese încă succes, învăţa tehnici noi şi devenea din ce în ce mai preocupat de procesul realizării de filme. A întâmpinat filmele sonore cu „încântare, văzând dintr-odată tot folosul pe care îl aducea sunetul"[20]. Dar nu era în stare să găsească suficient sprijin să facă un film al lui.

Studiourile de filme franceze deja începuseră să se alinieze noii ere prin echiparea cu aparatură pentru sunet, iar Jean „ar fi vrut să facă la fel ca toţi ceilalţi, dar eram catalogat odată pentru totdeauna ca regizor de filme mute”[21]. în plus, producătorii continuau să-l vadă ca pe un diletant, iar agentul lui nu uitase dezastrul financiar produs de *Nana*. Jean îşi dorea foarte tare să filmeze *La Chienne* („Căţeaua”) ca film sonor, cu Michel Simon în distribuţie, dar vor mai trece încă doi ani înainte de a avea această şansă. între timp, el şi un prieten au decis să filmeze *Le Petit Chaperon Rouge* („Scufiţa Roşie”), pe care Jean (împotriva sfaturilor agentului său) încă odată l-a produs singur. L-au filmat în timpul verii anului 1929 lângă casa lui Renoir din Marlotte, cu Jean în rolul lupului – un vagabond libidinos într-o versiune a poveştii pentru adulţi, cu siguranţă. Mai târziu, Jean a recunoscut că, în prima parte a carierei lui, „făceam tot ce puteam pentru a respinge principiile tatălui meu”. Dar uitându-se înapoi, a descoperit că influenţa lui Renoir tatăl l-a însoţit întotdeauna. Conform spuselor lui Jean, tatăl lui „considera că lumea este un întreg, făcută din părţi care se potrivesc între ele, şi că echilibrul ei este dependent de fiecare bucată”. Jean a adăugat că propria „credinţă subconştientă în clarviziunea lui [Pierre-Auguste] Renoir [a fost cea] care m-a făcut să fiu atras de acele fiinţe pe care lumea le numeşte «simple», dar care probabil posedă un mic fragment din înţelepciunea eternă”[22].

oo

în acel noiembrie Georges Clemenceau a murit. Se poate să nu fi fost de acord pe deplin cu concepţiile despre lume ale lui Pierre-Auguste Renoir, care (conform lui Jean) „credea că distrugând o furnică cineva poate distruge echilibrul întregului imperiu”[23]. Totuşi, surprinzător într-o oarecare măsură pentru un om care îşi câştigase porecla „Tigrul”, Clemenceau era neaşteptat de blând. Cei mai apropiaţi prieteni erau artişti, nu politicieni şi preţuia mai presus de orice prietenia lui cu Claude Monet.275

„Te iubesc”, i-a scris odată, „pentru că exişti şi pentru că ai învăţat cum să înţelegi lumina.” A adăugat: „Ochii mei au nevoie de culoarea ta şi inima mea e fericită”[24].

S-a bucurat de sănătate toată viaţa, dar la vârsta de 88 de ani deja supravieţuise majorităţii prietenilor lui, surorilor şi fratelui lui mai mic Albert, de care era foarte apropiat (Albert, avocat, l-a apărat pe redactorul-şef de la *L'Aurore,* care a publicat faimosul ,,J' accuse” al lui Zola în timpul Afacerii Dreyfus). Indicaţiile lui Clemenceau pentru înmormântare au confirmat modestia lui esenţială: respingând o înmormântare oficială, a cerut o înmormântare simplă, lângă tatăl lui, în locul naşterii, Le Colombier, în inima regiunii Vendée. în plus a dorit ca trupul lui să fie dus acolo fără cortegiu sau ceremonie, iar în ceea ce priveşte mormântul, voia să nu fie marcat. Clemenceau a cerut ca în sicriu să fie puse unele mici amintiri, inclusiv „două bucheţele de flori uscate aflate pe raftul de deasupra şemineului din camera de lângă grădină”[25]. Acestea erau florile primite de la soldaţi pe front într-o scenă emoţionantă din timpul războiului, când conducea Franţa în cele mai negre timpuri. Promisese că aceste
flori vor merge cu el în mormânt şi şi-a ţinut promisiunea.

«—*y*

Un alt deces din anul acela a fost mult mai neaşteptat şi cu mult mai tulburător, în august, Serghei Diaghilev a murit la Veneţia, declanşând cutremure în lumea culturală pe care a dominat-o şi a îmbogăţit-o pentru mai mult de 20 de ani. Numai cu puţin timp înainte, Coco Chanel organizase o splendidă petrecere pentru a marca încheierea stagiunii pariziene din 1929 a trupei Ballets russes, aşa cum făcuse şi cu un an în urmă. Grădina reşedinţei ei de pe rue du Faubourg Saint-Honoré fusese strălucit animată, cu muzicieni de jazz ce asigurau fundalul muzical, în timp ce animatoarele ofereau mâncare previzibil de scumpă şi rafinată – memorabile au fost cantităţile nesfârşite de şampanie şi bolurile pline cu caviar. „Am băut torente de şampanie”, îşi amintea ultimul prim-balerin şi iubit al lui Diaghilev, Serge Lifar, despre aceea noapte. Lifar tocmai dansase în premiera lui *Apollo* de Stravinski şi în *Fiul risipitor* de Prokofiev, fiind lăudat, doar cu câteva zile înainte de asta. „ Aminteşte-ţi, Seriojka”, i-a

spus Diaghilev, după ce i-a sărutat piciorul într-un gest ceremonios şi după ce i-a dăruit o broşă de aur în formă de liră. „Aminteşte-ţi pentru tot restul zilelor tale."[26]

Diaghilev nu se simţea prea bine. La Paris, în primăvara aceea, vizitase un doctor care i-a prescris foarte ferm odihnă şi un regim special, sfat pe care impresarul diabetic l-a ignorat total. Prietenii care nu-l mai văzuseră de un timp erau şocaţi de deteriorarea lui fizică, dar şi-a păstrat ritmul nebunesc pentru încă o stagiune triumfătoare la Londra, luându-şi timp liber doar pentru a conduce un nou protejat, compozitorul în vârstă de 17 ani Igor Markevitch, într-un obositor tur cultural al Rinului[27]. Apoi, obosit, a plecat spre Grand Hotel, pe insula Lido, la Veneţia, unde a căzut la pat. Lifar şi Kochno l-au îngrijit fără încetare.

Misia a primit o telegramă de la el, „Sunt bolnav, vino odată", în timp ce se plimba cu Chanel şi Bendor pe iahtul lui Bendor, *The Flying Cloud*. La momentul respectiv cei trei erau plecaţi pe coasta Iugoslaviei şi s-au întors degrabă la Veneţia[28].

Acolo, Misia a chemat un doctor şi a angajat asistente pentru a le uşura sarcina lui Lifar şi Kochno. După un timp, Diaghilev părea că-şi revine şi Chanel a plecat pe *The Flying Cloud,* în timp ce Misia a rămas. Dar dintr-odată starea de sănătate a lui Diaghilev s-a înrăutăţit. Misia împreună cu Kochno şi Lifar i-au stat alături. Când era clar că va muri, Misia a chemat un preot – care a refuzat să ţină slujba pentru un membru al Bisericii Ortodoxe Ruse până când Misia l-a convins, ţipând la el, să o facă.

Mai târziu în aceeaşi zi a luat o gondolă şi s-a dus la cimitirul San Michele pentru a-i găsi un loc de veci în sectorul grecilor ortodocşi. „Să aleg un loc de veci pentru el", a scris ea mai târziu „a fost ultima favoare tristă pe care i-o puteam face prietenului care a locuit în inima mea pentru mai mult de 20 de ani."[29]

O ultimă favoare îi putea face: Diaghilev, ca întotdeauna, avea nevoie de bani şi Misia a plătit factura la hotel şi doctorul. Chanel, care se întorsese la Veneţia, a oferit suport moral şi probabil a plătit pentru înmormântare[30].

După un recviem în Biserica Ortodoxă Greacă, o gondolă neagră funerară a dus sicriul către insula cimitir, însoţit de preoţi, ale căror cântări puteau fi auzite de-a lungul apei.

Acest sentiment de pierdere în cercul larg de prieteni al lui Diaghilev era enorm. „Am rămas fără magician", a comentat trist Misia[31]. Stravinski, care se certase cu Diaghilev în ultimele luni ale vieţii

impresarului, avea inima frântă. Mulţi ani mai târziu va fi îngropat, la cererea lui, la Veneţia, lângă prietenul lui.

în pofida impactului pe care moartea lui Diaghilev a avut-o asupra multora, viaţa mergea înainte. Picasso era profond mişcat de pierderea neaşteptată, dar continua să jongleze complicata lui viaţă privată între soţia lui bolnavă şi încântătoarea amantă – o situaţie solicitantă care a cântărit destul de mult la sfârşirea deceniului de imersiune în înalta societate. Primăvara următoare, contele Kessler, un cunoscător al alianţelor mondene la Paris, Londra sau Berlin, nota că unii dintre cei mai apropiaţi prieteni ai lui Picasso (printre ei şi soţii Beaumonts) s-au plâns că nu l-au văzut pe Picasso de un an – probabil o exagerare, dar fără îndoială un indiciu asupra locului în care Picasso alegea acum să-şi petreacă timpul[32].

în timp ce Picasso se bucura de Marie-Thérèse, Cole Porter se bucura de o carieră care în sfârşit demara. După succesul cu *Paris,* a scris partitura pentru *Wake Up andDream* (inclusiv *Wlwt is This Thingyou Caii Love?* – „Ce-i lucrul ăsta numit dragoste?"), care a avut premiera în martie la Londra, întâmpinată de cronici extraordinare, şi pe Broadway în decembrie 1929. Acolo, deşi bursa de valori se prăbuşise, s-a bucurat de multe reprezentaţii. Cel mai bine a fost că Irving Berlin a semnat un contract cu Porter pentru a scrie muzica pentru *Fifty Million Frenchmen* („50 de milioane de francezi"), care a avut premiera pe Broadway în noiembrie, cu numărul memorabil *You do something to me* („îmi faci ceva"). Anii 1920 se încheiau şi nu numai că Porter era celebrat ca un star în devenire, dar New York şi Broadway îl îndepărtau şi mai mult de Paris, oraşul pe care îl adora dintotdeauna.

Cariera lui Cole Porter nu era singura în urcare. Şi Edward Titus, soţul reginei cosmeticii, Helena Rubinstein, începea de asemenea să se bucure de succes profesional. în primăvara lui 1929 micuţa lui editură Black Manikin Press a publicat *Lady Chatterley's Lover* („Amantul doamnei Chatterley") de D.H. Lawrence (după ce Syl- via Beach a refuzat)[33], iar Titus urma să publice un alt bestseller, traducerea în engleză a *Memoriilor* lui Kiki, pentru care l-a convins pe Hemingway să scrie o introducere.

Alberto Giacometti era un altul care gusta succesul pentru prima dată în acel iunie, când soţii Noailles au participat la expoziţia lui la o galerie din Montparnasse şi au cumpărat o sculptură. Fiul cel mare al unei familii elveţiene, Giacometti a ajuns la Paris în 1922 pentru a studia cu Antoine Bourdelle la şcoala privată de artă Académie de la Grande-

Chaumière. Cei doi aveau puţine în comun din punct de vedere artistic, dar Bourdelle – un fost ucenic al lui Rodin – i-a spus lui Giacometti, aşa

cum le-a spus tuturor elevilor lui, să nu-l copieze, ci să „îşi cânte cântecul propriu”[34]. Totuşi, în pofida încurajării lui Bourdelle, Giacometti a găsit propria formă individuală de expresie cu multă greutate şi a petrecut aproape toţi anii 1920 în această căutare. La mijlocul acestei perioade, i s-a alăturat fratele lui, Diego, şi cei doi s-au mutat într-un apartament deteriorat, recent eliberat de către Marcel Duchamp. Doi ani mai târziu, în 1927, s-au mutat pe rue Hippolyte-Maindron, un loc aproape rural din Montparnasse, unde Alberto a trăit în severitatea şi simplitatea unei vieţi de călugăr timp de 40 de ani, chiar după ce a a devenit faimos[35].

r—*y*

într-un studio aglomerat nu departe de atelierul lui Giacometti – deşi într-un cartier mult mai bun – unui alt elveţian, Le Corbusier, îi mergea foarte bine. Era adevărat că pierduse mult doritul concurs pentru Liga Naţiunilor, dar el şi atelierul lui erau mai ocupaţi ca niciodată. Chiar şi noile modele ale mobilei din oţel tubular, produsul colaborării între Le Corbusier, Charlotte Perriand şi Pierre Jeanneret, erau pentru prima dată expuse public anul acela la Salon d'automne, marcând începutul acceptării şi fabricării lor.

Anul acela Le Corbusier începuse lucrul la Cité de refuge (centru de adăpost şi reinserţie socială) al organizaţiei Armata Salvării, un imobil mare, cu mai multe etaje, finanţat de prinţesa de Polignac cu mai mult de şapte milioane de franci. Deja terminase o anexă a căminului de la Armata Salvării, Palais du Peuple, şi – finanţat de prinţesă – construia şi Asile flottant („Azilul plutitor”), un cămin conceput ca un pachebot, dintr-o fostă barjă care transporta cărbune pe Sena, în Primul Război Mondial. în plus, primise acordul lui Pierre şi Eugénie Savoye pentru proiectul casei lor de la ţară din Poissy, lângă Paris. Era un proiect important; Vila Savoye, terminată în 1931, reprezenta o culme a conceptelor de case private ale lui Le Corbusier din anii 1920, în special cele cinci puncte ale noii arhitecturi: piloni (*pilotis*) pe care se ridică şi se susţine întreaga clădire; acoperişul-terasă (cu grădină, piscină etc.); planul liber interior; banda orizontală de ferestre şi faţada liberă, fără pereţi portanţi[36].

Pe lângă numărul în creştere de contracte s-a adăugat şi premiul de consolare oferit de Federaţia universităţilor elveţiene pentru că pierduse contractul cu Liga Naţiunilor – premiul consta într-un contract pentru Pavilionul Elveţian, un cămin pentru studenţii elveţieni de la la Cité universitaire internationale de Paris.

în septembrie acelaşi an, Le Corbusier a plecat în Argentina şi Brazilia pentru a ţine mai multe cursuri şi pentru a proiecta planuri urbane pentru Buenos Aires, São Paulo şi Rio de Janeiro. Deja primea onorarii foarte mari pentru cursurile ţinute şi călătoria s-a dovedit extrem de lucrativă. într-o dispoziţie veselă pe parcursul acestei călătorii şi neanticipând consecinţele crahului de pe Wall Street, a anticipat un succes similar în Statele Unite ale Americii. „Nord-americanii sunt puternici şi tineri”, îi scria mamei lui la 29 octombrie. „Simpli, fără complicaţii. Pentru ei orice înseamnă acţiune. în ceea ce priveşte arhitectura, sunt complet pe dos... bănuiesc că următoarea mea călătorie în Statele Unite ale Americii va reprezenta un lucru important.”[37]

întâmplarea a făcut ca Le Corbusier să se cunoască intim cu o cetăţeană americană, Josephine Baker, care era în turneu în America Latină şi se afla la Buenos Aires când ea şi Le Corbusier s-au întâlnit. Cu această ocazie ea şi Pepito i-au cerut arhitectului să proiecteze o casă pentru ei în elegantul Passy, în aripa de vest a Parisului, şi şi-au exprimat, de asemenea, interesul pentru construirea unui sat pentru orfanii din lume[38].

Idealurile arhitecturale ale lui Josephine – casele urmau să fie „fermecătoare, mici şi fără pretenţii, în mijlocul florilor şi verdeţii” – l-au făcut pe Le Corbusier să o îndrăgească. Acesta i-o descria mamei lui ca fiind „extraordinar de modestă şi naturală... nu un monument de vanitate şi superficialitate”[39]. Era, de asemenea, superbă şi se pare că nu era îndoială asupra faptului că o găsea irezistibilă.

S-au întâlnit din nou în drum spre São Paulo, unde s-au văzut destul de mult – inclusiv un episod (pe care l-a relatat mamei sale) când Josephine i-a cântat *I'm a little black bird lookingfor a little white bird* („Sunt o mică pasăre neagră căutând o mică pasăre albă”). Josephine „îmi aminteşte de Yvonne”, o informa pe mama lui[40] – o observaţie pe care Yvonne se poate să o fi primit cu mirare. Pentru drumul înapoi în Franţa, Le Corbusier a ales *Lutetia,* acelaşi vas pe care era îmbarcată şi Josephine. Pe vas au fost de nedespărţit şi au petrecut majoritatea timpului în intimitatea compartimentului privat al lui Le Corbusier, unde a desenat-o pe Josephine goală, exage- rându-i formele (nu a trimis aceste nuduri mamei lui)[41].

Dacă a existat vreodată un cuplu de îndrăgostiţi cu adevărat ciudat, acesta era, dar au ales să se concentreze pe latura ideală a relaţiei lor. Pentru Le Corbusier, Josephine era „un copil simplu şi pur”, cu o „inimă caldă”. în memoriile ei, Josephine

l-a descris pe Le Corbusier ca pe un „om simplu şi vesel, am devenit prieteni”. Nici nu se gândea la un cuibuşor de nebunii; în schimb, „îl amuzam cu cântecelele mele, pe care le cântam pentru el în timp ce ne plimbam pe punte”[42]. Fiul adoptiv al lui Josephine, Jean-Claude Baker, a avut o altă părere despre acest episod. Josephine, credea el, îi ura pe bărbaţii albi şi prefera femeile (cum ar fi Colette) din cauza abuzurilor suferite în copilărie. Să facă sex cu bărbaţi albi era pentru ea un fel de răzbunare. De asemenea „pentru ea, să se culce cu bărbaţii însemna să obţină un sentiment de securitate”[43].

Se pare că Yvonne, Pierre Jeanneret şi mama lui Le Corbusier îl aşteptau în port pentru a-l felicita când vaporul a ajuns la Bordeaux. Dacă a coborât sau nu de pe vapor afişându-se la braţ cu Josephine, aşa cum se zvonea, nu se ştie, dar cu siguranţă era destul de pregătit să o complimenteze pe Baker destul de mult („Ea alunecă în duritatea vieţii. Are o inimă de aur. Este o artistă minunată când dansează”)[44].

Chiar dacă a fost sau nu o aventură memorabilă, Charlotte Perriand, cel puţin, a concluzionat că Josephine Baker „îl cucerise complet”[45].
r«o

Deşi Le Corbusier prospera, anul se dovedea destul de dificil pentru alţii la Paris, în special pentru Gerald şi Sara Murphy. Soţii Murphy, care trăiseră o viaţă de vis, au fost dintr-odată devastaţi să afle de boala celui de-al doilea fiu al lor, Patrick, care fusese diagnosticat cu tuberculoză. în câţiva ani şi mai mult ghinion avea să îi lovească, schimbându-le frumoasa viaţă în tragedie şi inspirându-l pe Archilbald MacLeish să-şi bazeze personajele principale din piesa lui, *J.B.,* nu numai pe personajul biblic Iacob, dar şi pe Sara şi Gerald Murphy.

François Coty, a cărui viaţă de aur părea impermeabilă la necazuri, de asemenea se găsea dintr-odată copleşit de dezastru. Cu un an înainte, cumpărase faimosul ziar parizian *Le Gaulois* şi făcuse fuziunea cu *Figaro,* reuşind doar să înstrăineze cititorii ambelor ziare şi să împingă ziarul *Figaro* spre un sever declin. Dar şi mai devastator era că soţia lui Coty, Yvonne, acum îi cerea divorţul pe neaşteptate. Desigur, Yvonne ştia de multele amante ale soţului ei (unele surse spun 12) şi copiii nelegitimi (cinci numai de la o amantă). Presa – cel puţin acele ziare pe care Coty încă nu le controla – era încântată

să arate desfrâul fără ruşine din viaţa lui şi sprijinul pe care îl dădea ligilor de extremă dreaptă care deveneau din ce în ce mai agresive. Dar deja în 1929, Yvonne

se săturase. încurajată de iubitul ei, Léon Cotnareanu, a primit o parte enormă din avere – dându-l în judecată pe François la New York (lucru datorat prosperului magazin deţinut de Coty pe Fifth Avenue), unde americanii au fost în special scârbiţi de comportamentul lui Coty. în urma înţelegerii de divorţ *L'Ami du peuple* a rămas la Yvonne. Apoi s-a căsătorit cu Cotnareanu. Acesta insista ca Yvonne să pună mâna (şi mâna lui) pe cât se putea de mult din averea lui Coty, cu siguranţă înainte ca François să mai risipească ceva pe asocieri perdante cu ziare şi acţiuni politice costisitoare. în mare parte, era o chestiune legată de bani, dar nu era vorba doar de bani: Cotnareanu era evreu şi era hotărât să pună capăt tiradelor antisemite din *L'Ami du peuple.* în timp va încerca şi o preluare a ziarului *Figaro,* care sub patronajul lui Coty devenise de asemenea puternic antisemit.

Coty era furios. Nu numai că soţia divorţase de el şi îi luase aproape toată averea odată cu cele mai dragi ziare, dar se măritase cu un evreu. Asta, pentru Coty, era de neiertat. A publicat un articol injurios despre Yvonne şi Léon în *L'Ami du peuple,* cât timp era încă sub patronajul lui, şi s-a însurat repede cu Henriette Dieudé, mama celor cinci copii nelegitimi ai săi. Din nefericire pentru Coty, la fel de repede Henriette a avut o aventură cu prietenul lui Coty, Maurice Hanot d' Hartoy, făcându-l pe Coty să divorţeze în mai puţin de un an de la căsătorie.

Magazinul lui Paul Poiret din Rond-Point des Champs-Elysées s-a închis în 1929, iar desenele rămase s-au vândut pe nimic. Nefiind în stare să îşi permită casa lui, care arăta ca un palat, şi-a vândut majoritatea mobilei şi a tablourilor şi s-a mutat într-un apartament deasupra Salle Pleyel. Sora lui, Nicole Groult, care deja devenise o faimoasă *couturière,* a încercat să-l ajute, dar a refuzat din mândrie. Când prietenii au strâns 40

000 de franci pentru a-l ajuta să-şi plătească datoriile, i-a cheltuit pe extravaganţe care l-au adâncit şi mai mult în datorii.

Cu un an înainte Jean Cocteau schiţase două manechine contrastante, unul înfăţişa un Poiret dizgraţios, celălalt înfăţişa o siluetă simplificată a lui Chanel, cu descrierea: „Poiret pleacă – Chanel soseşte”. Deja, această observaţie devenise un adevăr de câţiva ani.

în timp ce Poiret devenise victima vremurilor ce se schimbau, James Joyce reuşise să schimbe peisajul literar cu *Ulise,* deşi nu reuşise să facă acest lucru primind şi o recompensă financiară pe măsura aşteptărilor. Picasso a primit „între 20 000 şi

30 000 de franci pentru o muncă de câteva ore”, se plângea Joyce, pe când cartea lui „valora nici un penny pe rând”[46]. La fel ca Poiret, se pare că nici Joyce nu-şi putea modera stilul de viaţă şi devenea din ce în ce mai dependent de Sylvia Beach, care muncea regulat cu eforturi maxime în numele lui, pe lângă grija pe care o avea faţă de o întreagă comunitate de expatriaţi şi conducerea propriei librării. Joyce mergea regulat în vacanţe în diferite locuri în Marea Britanie şi în Franţa, întotdeauna se caza la cele mai bune hoteluri, dar invidia atât de necesarele retrageri ale Sylviei în casa de vacanţă pe care o împărţea cu Adrienne şi obiecta la plecările ei la munte, vara. Cum se putea descurca fără ea?

Sylvia era extenuată, în special după sinuciderea mamei ei în 1927, dar continua să acţioneze în numele lui Joyce, ca editor, agent literar, manager financiar (era împuternicită legal) sau curier personal. Nicio problemă neplăcută oricât de mare sau mică nu era ceva pe care Sylvia, după părerea lui Joyce, să n-o poată rezolva, în tot timpul ăsta fiindu-i devotată complet. Şi Sylvia făcea toate aceste lucruri, cel puţin în momentul respectiv. Dar suferea de mai multe boli care avansau. Şi, având în vedere propriile dificultăţi, găsea destul de istovitor să-i ofere lui Joyce devotamentul total pe care îl solicita.

Totuşi, la cererea lui Joyce, ea (mai degrabă decât Harry Crosby, editorul) s-a ocupat de publicarea cărţii *Tales Told ofShem and Shaun* (care mai târziu avea să devină parte din *Finnegans Wake)* şi puţin după aceea a găzduit împreună cu Adrienne o serbare în cinstea publicării traducerii în franceză a lui *Ulise,* de care se ocupase Adrienne. Printre cei mai cunoscuţi autori francezi care au venit la petrecere s-au numărat Paul Valéry, Léon-Paul Fargue şi Jules Romains, pe când printre irlandezi s-a numărat Samuel Beckett, care a devenit în scurt timp ca un membru al familiei lui Joyce, făcând o grămadă de lucruri, inclusiv cercetare, pentru autorul cu deficienţe de vedere. La începutul lui octombrie, la cererea lui Joyce, Sylvia

a aranjat o petrecere pentru a 25-a aniversare a relaţiei dintre el şi Nora, soţia lui neoficială. Printre oaspeţi s-au numărat soţii Hemingway, care călătoreau în Europa şi sosiseră la Paris cu puţin timp înainte de publicarea cărţii lui Ernest *Adio, arme* – care în scurt timp va deveni un succes. Petrecerea s-a bucurat de mulţi oaspeţi şi de o atmosferă festivă, udată din plin cu whiskey irlandez şi şampanie. Niciun participant nu şi-a dat seama, dar această ocazie a fost ultima la care au petrecut împreună la Paris.

în ciuda necazurilor câtorva, aşteptările Franţei pentru următorul deceniu păreau luminoase. Retragerea lui Raymond Poincaré în iulie, din cauza bolii, se poate să fi pus capăt liniştii care marcase cei doi ani şi ceva cât timp a fost prim-ministru şi, pe măsură ce săptămânile de toamnă treceau rapid, nimeni nu se aştepta la vreo problemă. Franţa reuşise să treacă de Marele Război şi, deşi victoria fusese cumpărată la un preţ prea scump – în special în ceea ce priveşte viaţa oamenilor – în 1929 Franţa se bucura de prosperitate şi se uita la viitor cu optimism. Unul dintre aceşti francezi optimişti era Maurice Ravel. întotdeauna interesat de viitor şi de tehnologia avansată, Ravel a intrat în al şaselea deceniu de viaţă participând activ la eforturile de a înregistra muzică. „Curios în toate”, conform muzicologului Jean Dunoyer, „şi dând atenţie cu pasiune explorării fenomenelor sunetului, Ravel a primit cu bucurie şi a urmat progresul muzicii înregistrate.”[47]

în noiembrie 1929, a fost de acord să formeze un comitet de experţi pentru a asista tehnicienii în procesul de manufacturare a discurilor şi a fost primul compozitor care a avut aproape toate operele majore înregistrate pe discuri în timpul vieţii – înregistrate de el însuşi sau de către prieteni şi colegi. Deloc surprinzător, Ravel a fost printre primii deţinători ai unui fonograf, pe care l-a instalat în casa lui din Montfort 1'Amaury.

O altă optimistă era Marie Curie, căreia se poate să-i fi displăcut rolul oficial în care se găsea din ce în ce mai mult, dar care recunoştea intenţiile bune ale celor care erau în jurul ei. în cele din urmă, a doua călătorie în America, în toamna anului 1929, a fost determinată de un grup de femei care a strâns suficienţi bani pentru a cumpăra un gram de radiu pentru institutul din Polonia, ţara natală a lui Curie. Aşa cum a recunoscut repede Curie, „este de netăgăduit sinceritatea tuturor celor care au făcut aceste lucruri şi convingerea lor că trebuie să le facă”[48].

Deşi în 1929 combativa aripă dreaptă Jeunesses patriotes pretindea că are 300 de membri, scopul majoritar împărtăşit de mult mai mulţi

oameni – exprimat în pactul Briand-Kellogg sau în Cité internationale universitaire de Paris – era acelaşi, pacea în lume. Pe măsură ce parizienii îşi continuau viaţa de zi cu zi, stabilitatea, economică şi politică, părea asigurată.

Apoi o criză economică de proporţii fără precedent a lovit lumea. A început la sfârşitul lui octombrie în 1929 pe Wall Street şi s-a răspândit repede, deşi la început

Franţa a fost relativ imună la efectele ei devastatoare. Nu s-a transformat în explozie imediat, în parte pentru că rata şomajului în Franţa era scăzută, iar controlul creditelor era destul de ferm şi, de asemenea, din cauza nivelului relativ scăzut de investiţii în piaţa de acţiuni. Dar efectele crizei se făceau simţite în exterior, începând cu turiştii americani şi britanici şi expatriaţii care dintr-odată aveau mai puţini bani sau nu mai aveau deloc şi care fie căutau locuri mai ieftine pentru case, fie, mai trist, erau nevoiţi să se întoarcă în ţările lor.

Oriunde ajungeau, aduceau cu ei amintiri dintr-un deceniu care, retrospectiv, părea glorios de lipsit de griji şi vesel, fie că era văzut ca o escapadă amuzantă alimentată de alcool sau ca un fel de Camelot. în amintire, *les Années folles* excitau şi străluceau, acompaniaţi de un insistent ritm de jazz. Apartamentul de la etajul patru al lui Ernest şi Hadley, unde se urca fără ascensor, adunările improvizate de la Shakespeare and Company, întâlnirile întâmplătoare la Dôme, la Rotonde sau la Dingo – toate acestea, ca şi amintirea râsului nestăpânit al lui Kiki, alcătuiau portretul acelor ani.

Şi totuşi, uitându-se înapoi la *les Années folles* şi anii de glorie ai cartierului Montparnasse, doi dintre cei mai vechi locuitori ai lui, Hugh Ford şi Morrill Cody, au remarcat ceea ce ei numeau „distorsionarea şi împodobirea cu o aură romantică a timpului, locului şi locuitorilor". îi deranja, aşa cum îi deranja şi pe alţii care locuiau la Paris în timpul acelor ani, că două mituri despre Montparnasse deveniseră adânc înrădăcinate: unul, că locuitorii erau „o gaşcă libidinoasă de beţivi necumpătaţi şi afemeiaţi" şi al doilea, că erau „o comunitate armonioasă de artişti cu idei generoase care se adunau în cafenele pentru a discuta despre marea artă". Nu fuseseră nici una, nici alta, Ford şi Cody erau de acord: nu fuseseră nici „atât de glorioşi, nici atât de notorii cum au fost făcuţi să pară"[49].

Atunci, despre ce era vorba? Kiki, întotdeauna optimistă, dar niciodată o romantică, scria în memoriile ei din 1929: „Montparnasse este un sat rotund ca un circ”. Toţi oamenii de pe pământ au venit aici să-şi întindă corturile; şi totuşi toţi sunt ca o mare familie.” A recunoscut că era păcat că „toate micuţele crame, unde oricine putea să mănânce o masă bună, dispăruseră”. Şi, în „unele seri, trebuie să spun, au încercat să mă îndepărteze de pe drumul datoriei şi să mă ducă în Montmartre”. Totuşi, caracteristic, a adăugat că „a refuzat să fie o dezertoare”[50]. Şi nu a părăsit niciodată

Montparnasse, nici după ce petrecerea se terminase.

Note

Capitolul 1 — *Sfârşitul nopţii* (1918)

Sursele selectate pentru capitolul de faţă şi cele care urmează apar pe listă în ordinea aproximativă în care au fost folosite în text: Adam Helen Pearl, *Paris Sees It through a Diary, 1914-1919,* Hodder & Stroughton, New York, 1919; Curie Eve, *Madame Curie: A Biography,* Da Capo, New York, 2001; Quinn Susan, *Marie Curie: A Life,* Simon & Schuster, New York, 1995; Mugnîer Abbé (Arthur), *Journal de l'Abbé Mugnier 1879-1939,* Mercure de France, Paris, 1985; Proust Marcel, *Correspondance de Marcel Proust,* ed. Philip Kolb, Paris, Plön, 1989; Cocteau Jean, *The Journals of Jean Cocteau,* Criterion Books, New York, 1956; Steeg- muller Francis, *Cocteau: A Biography,* Little Brown, Boston, 1970; MacMillan Margaret, *Paris 1919: Six Months That Changed the World,* Random House, New York, 2002; Weber Nicholas Fox, *Le Corbusier: A Life,* Knopf, New York, 2008); Petit Jean, *Le Corbusier lui-même,* Editions Rousseau, Geneva, Elveţia, 1970; Brooks H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds,* University of Chicago Press, Chicago, 1997; Jencks Charles, *Le Corbusier and the Continual Revolution în Architecture,* Monacel- li Press, New York, 2000; Cans Deborah, *The Le Corbusier Guide,* Princeton Architectural Press, New York, 2006; Monet Claude, *Monet by Himself: Paintings, Drawings, Pastels, Letters,* Macdonald, Londra, 1989; Wildenstein Daniel, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* Taschen/Wildenstein Institute, Cologne, Germania şi Paris, France 1999, vol. 1; Bou- gault Valérie, *Paris, Montparnasse: The Heyday of Modern Art, 1910-1940,* Editions Pierre Terrail, Paris, 1997; Press, 2006; Claude Monet, *Monet by Himself: Paintings, Drawings, Pastels, Letters,* Macdonald, Londra, 1989; De Francia Peter, *Fernand Léger,* Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1983; Mare André, *André Mare, cubisme et camouflage, 1914-1918,* Musée de Bernay, Bernay, Franţa, 1998; Wells H. G., *The War That Will End War,* Duffield, New York, 1914; Sasson Siegfried, *Sherston's Progress,* Faber & Faber, Londra, 1936; Radiguet Raymond, *Count d'Orgel,* Pushkin Press, Londra, 2001; Sachs Maurice, *The Decade of Illusion: Paris, 1918-1928,* Knopf, New York, 1933; Deslandres Yvonne, *Poiret: PaulPoiret, 1879-1944,* Editions du Regard, Paris, 1986; Baudot François, *Poiret,* Assouline, New York, 2006; Poiret Paul, *King of Fashion: The Autobiography of Paul Poiret,* V & A Publishing, Londra, 2009; Madsen Axel, *Chanel: A Woman of Her Own,* Henry Holt, New York, 1990; Morand Paul, *The Allure of Chanel,* Pushkin Press, Londra, 2008; Picardie Justine, *Coco Chanel: The Legend and the Life,* itbooks, New York, 2010; Leymarie Jean, *Chanel,* Abrams, New York, 2010; Kiki, *Kiki's Memoirs,* Ecco Press, Hopewell, New Jersey, 1996; Richardson John A., *Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917-1932,* Knopf, New York, 2007; Crespelle Jean-Paul, *La Vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Epoque, 1905-1930,* Hachette, Paris, 1976; Klüver Billy şi Martin Julie, *Kiki's Paris: Artists and Lovers, 1900-1930,* Abrams, New York, 1989; Franck Dan, *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modem Art,* Grove Press, New York, 2001; Stein Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* Vintage, New York, 1990;

Rhodes Anthony, *Louis Renault:* A *Biography,* Harcourt, Brace & World, New York, 1970; Reynolds John, *Citroën André: The Man and the Motor Cars,* Sutton, Thrupp, Stroud, Marea Britanie, 1996; Frèrejean Alain, *Citroën André, Renault Louis: un duel sans merci,* A. Michel, Paris, 1998; Orenstein Arbie, *Ravel: Man and Musician,* Dover, New York, 1991; Ravel Maurice, *Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews,* ed. Arbie Orenstein, Dover, Mineola, New York, 2003; Lacouture Jean, *De Gaulle: The Rebel, 1890-1944,* Norton, New York, 1993; Williams Charles, *The Last Great Frenchman:* A *Life of General de Gaulle,* Wiley, New York, 1993).

1. Adam, *Paris Sees It Through,* pp. 255-256.

2. Proust către Madame Straus, [le lundi soir 11 novembre 1918], în *Correspondance* de Marcel Proust, pp. 17:448-450.

3. Apollinaire a trăit pe Boulevard Saint-Germain, numărul 202, din 1913 până la moartea sa.

4. Cocteau, *Journals of Jean Cocteau,* p. 48.

5. Jeanneret a trăit pe Rue Jacob, numărul 20, unde va rămâne până în 1934. Scriitoarea americană expatriată Natalie Clifford Barney locuia la parter.

6. Petit, *Le Corbusier lui-même,* p. 52.

7. Monet către Clemenceau, 12 noiembrie 1918, în *Monet by Himself,* p. 252. Monet a pro- pus iniţial ca acestea să fie expuse în Musée des Arts Décoratifs.

8. Geffroy citat în *Wildenstein,* Monet, p. 1:410.

9. Monet citat în *Wildenstein,* Monet, p. 1:422. Vezi şi Monet către G. sau J. Bernheim – Jeune, 24 noiembrie 1918, în *Monet by Himself,* p. 252.

10. *Bougault,* Paris, Montparnasse, p. 159. O traducere uşor diferită apare în De Francia, Fernand Léger, p. 40.

11. „Acesta, cel mai mare dintre războaiele noastre, nu e doar un alt război – e ultimul război!" (Wells, *The War That Will End War,* p. 14).

12. Kessel citat în *Bougault,* Paris, Montparnasse, p. 159.

13. *New York Times,* 5 august 2014.

14. Sassoon, *Sherston's Progress,* p. 278. „Viziunea mea cavalerească despre război se dezum- flase... Cum să-mi reîncep viaţa când nu mai credeam în nimic în afara faptului că mie şi generaţiei mele ni se jucase o farsă murdară?"

15. Radiguet, *Comte d'Orgel,* p. 107.

16. Sachs, *Decade of Illusion,* pp. 9, 10.

17. Steegmuller, *Cocteau,* p. 214.

18. Madsen, *Chanel,* p. 4.

19. Morand, *Allure of Chanel,* pp. 42-43.

20. Picardie, *Coco Chanel,* p. 70.

21. Kiki, *Kiki's Memoirs,* pp. 75, 81.

22. *Ibidem,* p. 84.

23. *Ibidem,* p. 126. Şi alţi locuitori săraci din Montparnasse au avut experienţe similare (*Kiki's Memoirs,* p. 254).

24. *Ibidem,* p. 132.

25. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas,* p. 193.

26. Rhodes, *Louis Renault,* pp. 42, 48.

27. Ravel către Lucien Garban, 8 mai 1916, în *Ravel Reader,* p. 165.

28. Ravel către Mme René de Saint-Marceaux, 22 ianuarie 1919, în *Ravel Reader,* p. 186.

29. Lacouture, *De Gaulle: The Rebel,* p. 53.

30. *Ibidem,* p. 54. Aceasta este o cuvântare nedatată, ultima către tovarăşii lui din închisoarea Wülzburg.

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: De Francia, *Fernand Léger,* Blaise Cendrars, *J'ai tué,* Paris, G. Grès, 1919; Bougault, *Paris, Montparnasse;* Musée des Arts Décoratifs, Paris, France, *Fernand Léger, 1881-1955: [Exposition] juin-octobre 1956,* Paris, F. Hazan, 1956; Mary McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque: The Paris of Picasso, Stravinsky, Proust, Renault, Marie Curie, Gertrude Stein, and Their Friends through the Great War,* Rowman & Littlefield, Lanham, 2014); Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Brooks, *Le Corbusier's Formative Years;* Petit, *Le Corbusier lui-même;* Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution în Architecture;* Carol S. Eliel, *L'Esprit nouveau: Purism în Paris, 1918-1925,* cu eseuri de Françoise Ducros, Tag Gronberg, şi traducere din engleză după *After Cubism* de Amédée Ozenfant şi Charles- Edouard Jeanneret, Los Angeles County Museum of Art în asociere cu Harry N. Abrams, Los Angeles, California, 2001; Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925,* Princeton University Press, Princeton,New Jersey, 1989; Kevin Birmingham, *The Most Dangerous Book: The Battle for James Joyce's Ulysses,* Penguin, New York, 2014; Amanda Vaill, *Everybody Was So Young: Gerald and Sara Murphy, A Lost Generation Love Story,*Broadway Books, New York, 1999; Ernest Hemingway, A *Moveable Feast,* Simon & Schuster, New York, 1996); William McBrien, *Cole Porter:* A *Biography,* Vintage, New York, 1998; Eisa Maxwell, *R.S.V.P.: Eisa Maxwell's Own Story,* Little, Brown, Boston, 1954; Rhodes, *Louis Renault;* Ruth Brandon, *Ugly Beauty: Helena Rubinstein, L'Oréal, and the Blemished History of Looking Good,* Harper, New York, 2011; William C. Carter, *Marcel Proust:* A *Life,* Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2000); Céleste Albaret, *Monsieur Proust: A Memoir,* McGraw-Hill, New York, 1976); Marcel Proust, *Selected Letters,* ed. Philip Kolb, HarperCollins, Londra, 2000; Marcel Proust, *La Correspondance de Marcel Proust,* ed. Philip Kolb, Plon, Paris, 1989-1993; Alain Duménil, *Parfum d'empire: la vie extraordinaire de François Coty,* Pion, Paris, 2009; Ghislaine Sicard-Picchiottino, *François Coty: un industriel corse sous la Ille République,* Albiana, Ajaccîo, Franţa, 2006; Roulhac B. Toledano şi Elizabeth Z. Coty, *François Coty: Fragrance, Power, Money,* Pelican, Gretna, La., 2009); Darius Milhaud, *Notes without Music,* Knopf, New York, 1953; Francis Poulenc, *Moi et mes amis,* Palatine, Paris, 1963; Rollo H. Myers, *Erik Satie,* Dover, New York, 1968; Alan M. Gillmor, *Erik Satie,* Twayne, Boston, 1988; Barbara L. Kelly, *Music and Ultra-Modernism în France:* A *Fragile Consensus, 1913-1939,* Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, Marea Bri- tanie, 2013; Steegmuller, *Cocteau;* Arthur Gold şi Robert Fizdale, *Misia: The Life of Misia Sert,* Morrow, New York, 1981; Sjeng Scheîjen, *Diaghilev: A Life,* Oxford University Press, New York, 2009; Maurice Sachs, *Day of Wrath: Confessions of a Turbulent Youth,* Arthur Baker, Londra, 1953; Jean Cocteau, *Lettres à sa mère,* Gallimard, Paris, 1989, vol. 1 (1898-1918).

1. Cendrars, tradus şi citat în De Francia, *Fernand Léger,* pp. 34-35. Ediţia originală din *J'ai tué* a apărut în noiembrie 1918, cu ilustraţii de Fernand Léger. O ediţie din 1919 conţine un portret al lui Cendrars, de Léger.
2. Dîntr-o cuvântare din 1925. Léger, tradus şi citat în De Francia, *Fernand Léger,* p. 36.
3. Musée des Arts Décoratifs, *Fernand Léger,* p. 78.

4. Termenul de „Tubism” a fost inițial unul depreciativ, dat de criticul Louis Vauxcelles, cel care – cu ajutorul involuntar al lui Matisse – a dat și numele cubismului (vezi McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque,* p. 180).
5. La Galeria Thomas, pe rue de Penthièvre nr. 5, o galerie temporară pe care Ozenfant a organizat-o în Jove, salonul de croitorie pe care conducea.
6. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 166.
7. Pentru detalii, vezi Nicholas Weber, *Le Corbusier,* pp. 779-780n5.
8. Petit, *Le Corbusier lui-même,* p. 52.
9. Din *Après le Cubisme,* în Eliel, *L'Esprit nouveau,* p. 133.

10. *Ibidem,* pp. 132, 142.Statistici furnizate de Birmingham, *The Most Dangerous Book,* p. 163. Amanda Vaill dă informaţii asemănătoare, inclusiv 6 000 de americani trăiau la Paris în 1921 şi 30 000 până în 1924 (*Everybody Was So Young,* p. 96)
11. Maxwell, *R.S.V.P.,* pp. 119-120.
12. *Ibidem,* pp. 119-20.
13. McBrien, *Cole Porter,* p. 73.
14. A fost recunoscut în nenumărate rânduri pentru vitejie, primind şi la Croix de Guerre.
15. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 168.
16. Carter, *Marcel Proust,* p. 679.
17. Proust către Walter Berry, [21 ianuarie 1919], în Proust, *Selected Letters,* p. 4: 65.
18. Walter Berry către Marcel Proust, 22 ianuarie 1919, în Proust, *Correspondance,* p. 18: 55.
19. Milhaud, *Notes without Music,* p. 94.
20. *Ibidem,* pp. 13, 21.
21. *Ibidem,* p. 17.
22. *Ibidem,* pp. 43, 44.
23. *Ibidem,* pp. 70, 75.
24. *Ibidem,* p. 98.
25. *Ibidem,* p. 225. Poulenc a scris: „Nu am împărtăşit niciodată aceeaşi estetică şi muzica noastră a fost întotdeauna foarte diferită” (Steegmuller, *Cocteau,* pp. 238-239).
26. Conform lui Poulenc, Jean Cocteau era atras de nou, nu era teoreticianul nostru, cum au pretins mulţi, ci prietenul şi genialul nostru purtător de cuvânt (Steegmuller, *Cocteau,* p. 239).
27. Steegmuller, *Cocteau,* p. 207.
28. *Ibidem,* p. 82.
29. Gold şi Fizdale, *Misia,* p. 215.
30. Scheijen, *Diaghilev,* prefaţă, p. 36.
31. Steegmuller, *Cocteau,* p. 214.
32. Sachs, *Day of Wrath,* p. 75.
33. Cocteau, *Lettres à sa mère,* p. 1: 351.

Capitolul 3 — *Versailles şi victoria* (1919)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Harold George Nicholson, *Peacemaking, 1919,* Grosset & Dunlap, New York, 1965; Adam, *Paris Sees It Through;* Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Carter, *Marcel Proust;* David Robin Watson, *Georges Clemenceau:* A *Political Biography,* David McKay, New York, 1974; Margaret MacMillan, *Paris 1919: Six Months That Changed the World,* Random House, New York, 2002; Philippe Bernard şi Henri Dubief, *The Decline of the Third Republic, 1914-1938,* Cambridge University Press, New York, 1988; Rhodes, *Louis Renault;* Reynolds, *André Citroën;* Frèrejean, *André Citroën, Louis Renault;* Ravel, *Ravel Reader;* Orenstein, *Ravel;* Roger Nichols, *Ravel,* Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2011; Marguerite Long, *Au piano avec Maurice Ravel,* Juillard, Paris, 1971; Bougault, *Paris,*
Montparnasse; Steegmuller, *Cocteau;* Jean Hugo, *Avant d'oublier: 1918-1931,* Fayard, Paris, 1976; Albaret, *Monsieur Proust;* Proust, *Selected Letters;* Maxwell, *R.S.V.P.;* McBrien, *Cole Porter;* Radiguet, *Count d'Orgel;* Gold şi Fizdale, *Misia;*

Misia Sert, *Misia and the Muses: The Memoirs of Misia Sert,* John Day, New York, 1953; Poiret, *King of Fashion;* Baudot, *Poiret;* Deslandres, *Poiret;* Russell T. Clement, *Les Fauves: A Sourcebook,* Greenwood, Westport, Connecticut, 1994; Jacques-Emile Blanche, *More Portraits of a Lifetime: 1918-1938,* J. M. Dent, Londra, 1939; Michael de Cossart, *The Food of Love: Princesse Edmond de Polignac and Her Salon,* Hamish Hamilton, Londra, 1978; Frederick Brown, *The Embrace of Unreason: France, 1914-1940,* Knopf, New York, 2014; Eugen Joseph Weber, *Action Française: Royalism and Reaction în Twentieth Century France,* Stanford University Press, Stanford, California, 1962; Arthur Gold şi Robert Fizdale, *The Divine Sarah: A Life of Sarah Bernhardt,* Vintage, New York, 1992; Lysiane Sarah Bernhardt şi Marion Dix, *Sarah Bernhardt, My Grandmother,* n.p., 1949; Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years;* Scheîjen, *Diaghilev;* André Mare, *Carnets de guerre, 1914-1918,* Herscher, Paris, 1996; Nicole Zapata-Aubé, *André Mare, cubisme et camouflage, 1914-1918,* Musée de Bernay, Bernay, Franţa, 1998.

1. Nicolson, *Peacemaking,* 1919, p. 6.
2. Adam, *Paris Sees It Through,* pp. 266-267.
3. *Ibidem, p. 269.*
4. *Ibidem,* p. 270.
5. „Am câştigat războiul: acum trebuie să câştigăm pacea, iar asta se poate să fie mai dificil.” (Watson, *Georges Clemenceau,* p. 327)
6. Adam, *Paris Sees It Through,* p. 259.
7. MacMillan, *Paris, 1919,* p. 16.
8. Reynolds, *André Citroën,* p. 58.
9. Ultimul de zid de apărare al Parisului, fortificaţia Thiers, nu va fi demolat decât după Primul Război Mondial. Şoseaua de centură a Parisului, Boulevard Périphérique, a fost construit în locul lui.
10. Ravel către Ida Godebska, 24 mai 1919, în *Ravel Reader,* p. 190.
11. Long, *Au piano avec Maurice Ravel,* p. 142.
12. Bougault, *Paris, Montparnasse,* p. 122.
13. Steegmuller, *Cocteau,* p. 249. Steegmuller notează despre Cocteau următoarele: „Cocteau a minimalizat întotdeauna experienţa pe care Radiguet o căpătase înainte de a-l fi întâlnit pe el”.
14. Steegmuller, *Cocteau,* pp. 276, 254, 249, 252.
15. *Ibidem,* p. 249.
16. Watson, *Georges Clemenceau,* p. 336.
17. MacMillan, *Paris,* 1919, p. 86.
18. Albaret, *Monsieur Proust,* p. 204; Proust către Mme Straus, 12 noiembrie 1918, în *Selected Letters,* pp. 4: 61-62.
19. Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic,* p. 79.
20. Suma totală a datoriei pe care Germania trebuia să o plătească după război, în jur de 226 miliarde de mărci aur, a fost redusă în 1921 la 132 de miliarde (în continuare o sumă imensă), o parte din sumă urmând să fie plătită în materii prime. Germanii aveau de plătit, în mare, două miliarde de mărci anual, pe lângă o sumă egală cu un sfert din exporturile lor (vezi Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic,* p. 109).

21. Deficitul de 26 de miliarde de franci pe care Franţa îl înregistra în 1919 a fost redus la 10 miliarde până în 1922 (Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic,* p. 95).
22. Maxwell, *R.S.V.P.,* pp. 135-136.
23. *Ibidem,* pp. 142, 9.
24. Steegmuller, *Cocteau,* p. 227n.
25. Gold şi Fîzdale, *Misia,* p. 199 (dîntr-un capitol care lipseşte din memoriile publicate ale Misiei).
26. Poiret, *King of Fashion,* p. 130. Reşedinţa era situată pe rue d' Antin, acum avenue Franklin D. Roosevelt. Nu mai există nici ea, nici grădinile.
27. Poiret, *King of Fashion,* p. 130.
28. *Ibidem,* pp. 131, 133-134.
29. *Ibidem,* p. 135.
30. Albaret, *Monsieur Proust,* p. 155.
31. Blanche, *More Portraits of a Lifetime,* pp. 8-9.
32. Albaret, *Monsieur Proust,* p. 315.
33. Proust către Madame de Noailles, 27 mai 1919, în *Selected Letters,* p. 4: 78.
34. Nicolson, *Peacemaking, 1919,* p. 368.
35. *Ibidem,* p. 370.
36. Adam, *Paris Sees It Through,* pp. 312, 314.
37. înalt de 17 m, cu un soclu înalt de 8 m, cântărea 40 t (Zapata-Aubé, *André Mare,* p. 115).
38. Acest cenotaf, precum corespondentul lui din Londra, a fost construit rapid din lemn, pământ şi alte materiale perisabile şi nu era gândit să fie permanent. Englezilor le-a plăcut cenotaful lor şi au comandat imediat o versiune permanentă în piatră. Nu s-a întâmplat la fel şi cu cenotaful francez.

Capitolul 4 — *Un nou început* (1919-1920)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Quinn, *Marie Curie;* Eugen Weber, *Action Française;* Mugnier, *Journal;* Brown, *Embrace of Unreason;* Max Jacob şi Jean Cocteau, *Correspondance, 1917-1944,* ed. şi introd. Anne Kimball, Paris-Méditerranée, Paris, 2000; Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic;* Mary McAuliffe, *Dawn of the Belle Epoque: The Paris of Monet, Zola, Bernhardt, Eiffel, Debussy, Clemenceau, and Their Friends,* Rowman & Littlefield, Lanham, 2011; Watson, *Georges Clemenceau;* Sylvia Beach, *Shakespeare and Company,* University of Nebraska Press, Lincoln, 1980; Noel Riley Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation:* A *History of Literary Paris în the Twenties and Thirties,* Norton, New York, 1983; Birmingham, *Most Dangerous Book;* Georges Clemenceau, *Claude Monet: The Water Lilies,* Doubleday, Doran, Garden City, New York, 1930; Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* vol. 1 ; Monet, *Monet by Himself;* Célia Bertin, *Jean Renoir: A Life în Pictures,* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991; Jean Renoir, *My Life and My Films,* Atheneum, New York, 1974; André Bazin, *Jean Renoir,* De Capo, New York, 1992; Hilary Spurling, *Matisse the Master: A Life of Henri Matisse, the Conquest of Colour, 1909-1954,* Knopf, New York, 2005; Meryle Secrest, *Modigliani: A Life,* Knopf, New York, 2011; Ambrogio Ceroni, *Amedeo Modigliani, peintre: suivi des „souvenirs” de Lunia Czechowska,* Edizioni del Milione, Milano,

1958; Morand, *The Allure of Chanel;* Madsen, *Chanel;* Picardie, *Coco Chanel;* Leymarie, *Chanel;* Gold şi Fizdale, *Misia;* Steegmuller, *Cocteau;* Albaret, *Monsieur Proust;* Proust, *Selected Letters;* Carter, *Marcel Proust;* Proust, *Correspondance de Marcel Proust;* Herbert R. Lottman, *Man Ray's Montparnasse,* Harry N. Abrams, New York, 2001 ; Roger Ingpen, *The Fighting Retreat to Paris,* Hodder & Stoughton, New York, 1914; Silver, *Esprit de Corps.*

1. Mugnier, 1 iunie 1919, în *Journal,* p. 355.
2. Anne Kimball, introducere la Jacob şi Cocteau, *Correspondance,* p. 22.
3. Pentru mai multe detalii despre politica anilor 1870, vezi McAuliffe, *Dawn of the Belle Epoque,* pp. 44, 73.
4. Taxa pe venit, adoptată de Camera Deputaţilor înainte de război, a intrat în vigoare după război.
5. Paul Deschanel, care din nefericire a înnebunit şi a trebuit instituţionalizat.
6. Watson, *Georges Clemenceau,* p. 387.
7. Beach, *Shakespeare and Company,* p. 8.
8. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation,* [dîntr-o variantă iniţială a memoriilor ei], p. 25.
9. *Ibidem,* p. 32.
10. Beach, *Shakespeare and Company,* p. 13.
11. *Ibidem,* p. 14.
12. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation,* p. 37.
13. Beach, *Shakespeare and Company,* p. 21.
14. Clemenceau, *Claude Monet,* p. 10.
15. Monet către Clemenceau, 10 noiembrie 1919, în *Monet by Himself,* p. 252.
16. Monet către Félix Fénéon, [pe la mijlocul lui decembrie 1919], în *Monet by Himself,* p. 253.
17. Monet către Gustave Geffroy, 20 ianuarie 1920, în *Monet by Himself,* p. 253.
18. Spurling, *Matisse the Master,* p. 217.
19. Jean Renoir, *My Life and My Films,* pp. 17, 22-23.
20. *Ibidem,* p. 40.
21. Jean Renoir a scris mai târziu că doctorii au spus că mama sa murise din cauza diabetului, dar el ştia că „murise de din cauza nervilor şi a oboselii acumulate din cauza călătoriei pe front, unde eu fusesem grav rănit" *(My Life and My Films,* p. 47).
22. Jean Renoir, *My Life and My Films,* p. 43.
23. *Ibidem,* pp. 40, 44.
24. *Ibidem,* p. 47.
25. Secrest, *Modigliani,* p. 273.
26. Această relatare despre Modigliani vine de la Lunia Czechowska, o prietenă a agentului lui Modigliani, Léopold Zborowski, şi a soţiei lui Zborowski. Czechowska poza adesea pentru Modigliani (Ceroni, *Amedeo Modigliani, peintre,* pp. 26, 28; vezi şi Secrest, *Modigliani,* p. 279).
27. Secrest, *Modigliani,* p. 293.
28. Sau sensul literal – „Până la sacrificiul suprem" – ceea ce, pe mormintele italiene înseamnă, în general, „Până la moarte". Mulţumiri lui Joseph Li Vecchi pentru traducere.
29. Morand, *Allure of Chanel,* p. 34.
30. *Ibidem,* pp. 54, 34.

31. Numele complet al Misiei, de atâtea ori măritată, era Misia Godebska Natanson Edwards Sert.
32. Morand, *Allure of Chanel,* pp. 65, 59.
33. *Ibidem,* p. 59.
34. Gold şi Fizdale, *Misia,* p. 199.
35. Morand, *Allure of Chanel,* p. 66.
36. Picturile murale de la Rockefeller Plaza nr. 30 sunt încă acolo. Picturile murale ale lui Sert de la Waldorf Astoria au fost îndepărtate în anii 1970 şi vândute apoi la Barcelona. Muzeul Carnavalet din Paris (Muzeul de Istorie din Paris deţine decorurile sălii de bal de la Hôtel de Wendel, de pe avenue de New York, din Paris, făcute în 1924.
37. Morand, *Allure of Chanel,* pp. 61, 60.
38. Gold şi Fizdale, *Misia,* pp. 218-219.
39. Albaret, *Monsieur Proust,* p. 294.
40. Proust către Madame Sert, [1 septembrie 1920], în *Selected Letters,* p. 4: 149.
41. Proust către Gaston Gallimard, [puţin înainte de 3 decembrie 1919], în *Selected Letters,* p. 4: 100.
42. Proust către Jacques Boulenger, [20 decembrie 1919], în *Selected Letters,* p. 4:104.
43. „Ils ne peuvent pas vous comprendre: leur sommeil est trop profond” (Rivière către Proust, 29 mai 1920, în *Correspondance de Marcel Proust,* p. 19: 284).
44. Proust către Henri de Régnier, [14 aprilie 1920], în *Selected Letters,* pp. 4: 138-139.
45. Musée du Luxembourg, unde se află lucrări contemporane, şi-a trimis multe picturi şi sculpturi la adăpost, în altă parte, în timp ce alţi posesori de colecţii de artă, privaţi sau
publici, fie le-au ascuns sub pământ, fie în spatele unor panouri foarte solide (Ingpen, *The Fighting Retreat to Paris,* p. 164).

Capitolul 5 — *Les Années folles* (1920)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Sisley Huddleston, *Bohemian Literary and Social Life în Paris; Salons, Cafés, Studios,* G. G. Harrap, Londra, 1928; McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque;* Townsend Ludington, *John Dos Passos:* A *Twentieth Century Odyssey,* Dut- ton, New York, 1980; Sachs, *Decade of Illusion;* Shari Benstock, *Women of the Left Bank, Paris, 1900-1940,* University of Texas Press, Austin, 1986; Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years;* Crespelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse;* Klüver şi Martin, *Kiki's Paris;* Kiki, *Kiki's Memoirs;* Franck, *Bohemian Paris;* Lottman, *Man Rays Montparnasse;* Mil- haud, *Notes without Music;* Steegmuller, *Cocteau;* Hugo, *Avant d'oublier;* Brown, *Embrace of Unreason;* Gillmor, *Erik Satie;* Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring; Russia and France, 1882-1934,* University of California Press, Berkeley, 2002; Scheijen, *Diaghilev;* Igor Stravinsky şi Robert Craft, *Memories and Commentaries,* Faber & Faber, New York, 2002; Spurling, *Matisse the Master;* Radiguet, *Count d'Orgel;* Morand, *Allure of Chanel;* Picardie, *Coco Chanel;* Madsen, *Chanel;* Gold şi Fizdale, *Misia;* Baudot, *Poiret;* McBrien, *Cole Porter;* Ravel, *Ravel Reader;* Orenstein, *Ravel;* Nichols, *Ravel;* Poulenc, *Moi et mes amis;* Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution în Architecture;* Peter Blake, *The Master Builders,* Knopf, New York, 1960; Gans, *Le*

Corbusier Guide; Eliel, *L'Esprit nouveau;* Richard Ellmann, *James Joyce,* Oxford University Press, New York, 1982; Birmingham, *Most Dangerous Book;* Beach, *Shakespeare and Company;* Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation;* Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic.*

1. Huddleston, *Bohemian Literary and Social Life în Paris,* p. 21.

2. Vezi McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque.*

3. Ludington, *John Dos Passos,* p. 175.

4. Sachs, *Decade of Illusion,* p. 8.

5. Sheri Benstock notează că din cauza faptului că în Codul lui Napoléon „nu exista nicio prevedere privind pedepsirea homosexualităţii... practicile homosexuale nu erau interzise prin lege” în Parisul din *La Belle Epoque* (Benstock, *Women of the Left Bank,* p. 47). Acelaşi lucru e adevărat şi pentru Parisul anilor 1920.

6. Klüver şi Martin, *Kiki's Paris,* p. 63.

7. Kiki, *Kiki's Memoirs,* p. 138.

8. Probabil lui Léopold Zborowski, care a devenit negustorul său de artă în 1916.

9. Kiki, *Kiki's Memoirs,* pp. 228-232. Criticul şi scriitorul André Salmon a sugerat cândva ca o statuie a lui Libion să o înlocuiască pe cea a lui Balzac, sculptată de Rodin, chiar în faţă la Rotonde (238, re p. 16).

10. Kiki, *Kiki's Memoirs,* p. 256.

11. *Ibidem,* pp. 139, 142.

12. Milhaud, *Notes without Music,* pp. 101-102.

13. Câteva luni mai târziu, *Le Bœuf sur le toit* a fost pus în scenă la Londra, cu subtitlul *The Nothing-Doing Bar* (Steegmuller, *Cocteau,* p. 244).

14. Milhaud, *Notes without Music,* p. 104.

15. Hugo, *Avant d'oublier,* p. 131. Le Bœuf sur le toit (barul) s-a deschis în ianuarie 1922. Seva muta, succesiv, din rue Boissy d'Anglas pe rue de Penthièvre şi avenue Pierre-ler-de-Ser- bie până să se stabilească la actuala sa adresă, rue du Colisée, lângă Champs-Elysées. Groupe des six şi prietenii lor au început să frecventeze Gaya la sfârşitul lui 1920 sau începutul lui 1921 (Steegmuller, *Cocteau,* p. 263).

16. Brown, *Embrace of Unreason,* p. 134.

17. Citat din Madame Gleîzes, soţia pictorului cubist Albert Gleîzes, în Steegmuller, *Cocteau,* p. 222n. Gleîzes, încă susţinător al cubismului, era adesea ţinta atacurilor dadaiste.

18. Gillmor, *Erik Satie,* p. 245.

19. Vezi Capitolul 9. Americanii la Paris (1924).

20. Steegmuller, *Cocteau,* p. 227.

21. *Ibidem,* p. 227.

22. Walsh, *Stravinsky*: A *Creative Spring,* p. 380.

23. Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries,* pp. 126, 137. O bună parte din muzică s-a dovedit, de fapt, compusă de alţi compozitori decât Pergolesi (Walsh, *Stravinsky:* A *Creative Spring,* p. 622n55).

24. Spurling, *Matisse the Master,* p. 230.

25. Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries,* p. 113.

26. Hugo, *Avant d'oublier,* p. 67.

27. Walsh, *Stravinsky:* A *Creative Spring,* p. 312.

28. Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries,* p. 138.

29. Morand, *Allure of Chanel,* pp. 127-129. A doua soţie a lui Stravinski a negat vehement posibilitatea unei asemenea relaţii (Picardie, *Coco Chanel,* pp. 133-134).
30. Morand, *Allure of Chanel,* p. 127.
31. Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries,* p. 141.
32. Morand, *Allure of Chanel,* p. 129.
33. Unii spun că ar fi fost vorba de 300 000 de franci (Madsen, *Chanel,* p. 113), iar Chanel însăşi dă declaraţii contradictorii „Sunt doar un designer francez”, îşi aduce ea aminte că i-ar fi spus lui Diaghilev, „dar uite 200 000”; apoi însă îi spune lui Morand: „Voiam să-l aud – *Le Sacre du Printemps* – şi m-am oferit să-l finanţez. Nu regret că m-a costat 300 000 de franci” (Morand, *Allure of Chanel,* pp. 87-88).
34. Picardie, *Coco Chanel,* p. 128.
35. Ravel către Jean Marnold, 7 februarie 1906, în *Ravel Reader,* p. 80.
36. Vezi McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque,* pp. 188, 232, 375nl4. Vezi şi scrisoarea lui Ravel către Misia – „Sărmanul Daphnis a avut multe reproşuri de îndurat din partea lui Diaghilev... deşi nu a fost mereu vina lui” (Gold şi Fizdale, *Misia,* p. 226).
37. Poulenc, *Moi et mes amis,* p. 179; Orenstein, *Ravel,* pp. 77-78. în pofida părerii lui Diaghilev, George Balanchine a transformat cu succes *La Valse* într-un balet, deşi *La Valse* a devenit foarte popular în sala de concerte (Gold şi Fizdale, *Misia,* p. 228n).
38. „Mais ce qu'il y a eu d'extraordinaire, c'est que Stravinsky n'a pas dit UN MOT!” (Poulenc, *Moi et mes amis,* p. 179).
39. Pe lângă acest episod neplăcut, notează Poulenc, lui Ravel nu i-a plăcut muzica lui Stravinski după *Les Noces* – „Nu i-a plăcut *Oedipus Rex,* nu i-a plăcut nimic din toate astea” *(Moi et mes amis,* p. 178).
40. McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque,* pp. 111-113.
41. Ravel către Roland-Manuel, 22 ianuarie 1920, în *Ravel Reader,* p. 199.
42. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* pp. 88, 47.
43. *Ibidem,* pp. 170, 171.
44. *Ibidem,* pp. 177, 179.
45. *Ibidem,* p. 178; Gans, *Le Corbusier Guide,* pp. 30-31.
46. Birmingham, *Most Dangerous Book,* p. 55.
47. Brown, *Embrace of Unreason,* p. 91.

Capitolul 6 — *Nunţi, despărţiri şi alte aventuri* (1921)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Lacouture, *De Gaulle: The Rebel;* Williams, *The Last Great Frenchman;* Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic;* Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring;* Picardie, *Coco Chanel;* Morand, *Allure of Chanel;* Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years;* Alfred H. Barr Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art,* Museum of Modern Art/Plantin, New York, 1951; Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas;* Carl Schmidt, *Entrancing Muse:* A *Documented Biography of Francis Poulenc,* Pendragon Press, Hillsdale, New York, 2001; Jacob şi Cocteau, *Correspondance;* Steegmuller, *Cocteau;* Cocteau, *Lettres à sa mère,* vol. 2; Hugo, *Avant d'oublier,* Scheîjen, *Diaghilev;* Milhaud, *Notes without Music;* Gold şi Fizdale, *Misia;* Man Ray, *Self Portrait,* Little, Brown, Boston, 1988; Neil Baldwin, *Man Ray, American Artist,* Da Capo, New York, 2001 ; Lottman, *Man Rays Montparnasse;* Roland Penrose, *Man Ray,* Thames & Hudson, New York, 1989; Kiki, *Kiki's Memoirs;* Bertin, *Jean Renoir;* Bougault, *Paris, Montparnasse;* Walter B.

Rideout, *Sherwood Anderson: A Writer în America,* University of Wisconsin Press, Madison, 2006, vol. 1; Quinn, *Marie Curie;* Eve Curie, *Madame Curie;* McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque;* James Joyce, *Ulysses,* Vintage, New York, 1993; Birmingham, *Most Dangerous Book;* Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation;* Beach, *Shakespeare and Company;* Georges Clemenceau, *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet: Correspondance,* Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993; Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* vol. 1; Monet, *Monet by Himself* Proust, *Selected Letters;* Proust, *Correspondance de Marcel Proust;* Carter, *Marcel Proust;* Albaret, *Monsieur Proust;* Judith Thurman, *Secrets of the Flesh: A Life of Colette,* Ballantine, New York, 1999; Orenstein, *Ravel;* Ravel, *Ravel Reader;* Harry Kessler, *The Diaries of a Cosmopolitan: Count Harry Kessler, 1918-1937,* Weidenfeld & Nicolson, Londra, 1971; Laird McLeod Easton, *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler,* University of California Press, Berkeley, 2002; Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Brooks, *Le Corbusier's Formative Years;* Eliel, *L'Esprit nouveau.*

1. Lacouture, *De Gaulle: The Rebel,* p. 63.
2. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas,p.* 190.
3. Vezi Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years,* pp. 171-172.
4. Morand, *Allure of Chanel,* p. 96
5. Barr, *Picasso,* p. 100.
6. Durey s-a retras oficial din Les Six în 1921, din motive de sănătate (Schmidt, *Entrancing Muse,* p. 94).
7. Steegmuller, *Cocteau,* p. 268n.
8. Scheïjen, *Diaghilev,* p. 366.
9. Steegmuller, *Cocteau,* p. 270.
10. *Ibidem,* p. 270.
11. Cocteau către mama sa, 30 martie 1921, în *Cocteau à sa mère,* p. 2:103; Steegmuller, *Cocteau,* p. 272.
12. Steegmuller, *Cocteau,* p. 275.
13. Baldwin, *Man Ray,* p. 72.
14. Ibidem.
15. *Ibidem,* p.70.
16. Ibidem, p. 83.
17. Man Ray, *Self Portrait,* p. 104.
18. *Ibidem,* p. 106.
19. *Ibidem,* p. 109.
20. *Ibidem,* p. 99.
21. *Ibidem,* p. 97.
22. Penrose, *Man Ray,* p. 76. La începutul anilor 1920, Penrose (care va deveni în timp Sir Roland Penrose) trăia la Paris, unde cunoştea pe toată lumea din lumea artei. Va sfârşi prin a se căsători cu amanta, eleva şi colaboratoarea lui Man Ray, Lee Miller.
23. Man Ray, *Seif Portrait,* p. 116.
24. Bertin, *Jean Renoir,* p. 53
25. Eve Curie, *Madame Curie,* p. 322.
26. Quinn, *Marie Curie,* p. 385.
27. *Ibidem,* p. 387.

28. Vezi McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque,* pp. 198-200, 209-212.
29. Eve Curie, *Madame Curie,* p. 336.
30. Ibidem.
31. Joyce, *Ulysses,* p. 28.
32. Beach, *Shakespeare and Company,* p. 47.
33. Monet către Arsène Alexandre, 22 octombrie 1921, în *Monet by Himself,* p. 257. Vezi şi Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* p. 1:415.
34. Clemenceau către Monet, 31 martie 1921, în *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet,* p. 87.
35. Aşa s-a şi întâmplat. însă Monet nu a fost niciodată mulţumit de zona desemnată expunerii nuferilor săi şi, nu de mult, cei de la Orangerie au reamenajat complet încăperile, pentru un efect mult mai bun.
36. Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* p. 1: 422.
37. Vezi, de exemplu, Proust către Madame de Chevigné, [în septembrie 1921], în *Selected Letters,* p. 4: 257: „Această scrisoare inutilă, când nu pot să scriu nimănui, este neterminată, dar nu am puterea să continui cu ea în această seară."
38. Gide către Proust, 3 mai 1921, în *Selected Letters,* p. 4: 218.
39. Vezi, de exemplu, Léon Daudet către Marcel Proust, 18 iunie 1921, p. 352, şi Jacques Boulenger către Proust, în notele editorului, ataşate la Proust către Boulenger, 6 decembrie 1921, p. 565n3, ambele în *Correspondance* de Marcel Proust, vol. 20.
40. Gide către Proust, 3 mai 1921, în *Selected Letters,* p. 4:218.
41. Carter, *Marcel Proust,* p. 750.
42. Albaret, *Monsieur Proust,* p. 299.
43. Colette către Marcel Proust, [la începutul lui iulie 1921], în *Correspondance* de Marcel Proust, p. 20:380. Colette a adăugat că *Sodome et Gomorrhe* i s-a părut „sclipitoare", „magnifică" şi a jurat că nimeni în afară de Proust nu ar mai putea adăuga nimic la ce a scris el deja (pp. 20: 380-382). Vezi, de asemenea, Jacques-Emile Blanche către Marcel Proust, 9 mai 1921, în *Correspondance* de Marcel Proust, pp. 20: 247-249.
44. Thurman, *Secrets of the Flesh,* p. 292.
45. Arbîe Orensteîn în *Ravel Reader,* p. 13.
46. Colette de Jouvenel către Maurice Ravel, [5 martie 1919], în *Ravel Reader,* p. 189.
47. Orensteîn, *Ravel,* p. 80.
48. Kessler, 11 decembrie 1921, p. 144; 22 decembrie 1921, pp. 145-146; 13 august 1922, p. 192, toate în *Diaries of a Cosmopolitan.*
49. Brooks, *Le Corbusier's Formative Years,* p. 502.
50. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 181.
51. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 183.

Capitolul 7 — *Generaţia pierdută* (1922)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Michael Reynolds, *The Young Hemingway,* Norton, New York, 1998; Michael Reynolds, *Hemingway: The Paris Years,* Norton, New York, 1999; Ernest Hemingway, A *Moveable Feast,* Touchstone, New York, 1996; Gioia Diliberto, *Paris without End: The True Story of Hemingway's First Wife,* Harper Perennial, New York, 2011; Beach, *Shakespeare and Company;* Ellmann, *James Joyce;* Birmingham, *Most Dangerous Book;* Fitch, *Sylvia Beach and*

the Lost Generation; Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas;* Jim- mie Charters, după cum i-a spus lui Morrill Cody, *This Must Be the Place: Memoirs of Montparnasse,* Collier Macmillan, New York, 1989; Samuel Putnam, *Paris Was Our Mistress: Memoirs of a Lost and Found Generation,* Viking, New York, 1947; Marianne DeKoven, A *Different Language: Gertrude Steins Experimental Writing,* University of Wisconsin Press, Madison, 1983; John Malcolm Brinnin, *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World,* Addison-Wesley, Reading, Massachussets, 1987; A. E. Hotchner, *Papa Hemingway: A Personal Memoir,* Random House, New York, 1966; Albaret, *Monsieur Proust;* Carter, *Marcel Proust;* Proust, *Selected Letters;* Proust, *Correspondance de Marcel Proust;* Hugo, *Avant d'oublier,* Lottman, *Man Ray's Montparnasse;* Penrose, *Man Ray;* Man Ray, *Self Portrait;* Baldwin, *Man Ray, American Artist;* Kiki, *Kiki's Memoirs;* Klüver şi Martin, *Kiki's Paris;* Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Eliel, *L'Esprit nouveau;* Jules Bertaut, *Paris, 1870-1935,* Eyre & Spottiswoode, Londra, 1936; Norma Evenson, *Paris:* A *Century of Change, 1878-1978,* Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1979; Peter Kurth, *Isadora:* A *Sensational Life,* Little, Brown, Boston, 2001; Isadora Duncan, *My Life,* Liveright, New York, 2013; Irma Duncan, *Duncan Dancer,* Books for Libraries, New York, 1980; Milhaud, *Notes without Music;* Jean Wiéner, *Allegro appassionato,* P. Belfond, Paris, 1978; Kelly, *Music and Ultra-Modernism în France;* Sachs, *Decade of Illusion;* Steegmuller, *Cocteau;* Nina Hamnett, *Laughing Torso: Reminiscences,* Ray Long & R. R. Smith, New York, 1932; Quinn, *Marie Curie;* Gold şi Fizdale, *Divine Sarah;* Reynolds, *André Citroën;* Rhodes, *Louis Renault;* Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic;* Brown, *Embrace of Unreason;* Eugen Weber, *Action Française;* Sicard-Picchiottino, *François Coty;* Duménil, *Parfum d'empire;* Toledano şi Coty, *François Coty;* Brandon, *Ugly Beauty.*

1. Hemingway, *Moveable Feast,* p. 4.
2. *Ibidem,* p. 6.
3. *Ibidem,* p. 7.
4. Diliberto, *Paris without End,* p. 67.
5. Hemingway, *Moveable Feast,* p. 37.
6. Diliberto, *Paris without End,* p. 99.
7. Hemingway, Introducere la Jimmie Charters, *This Must Be the Place,* p. 3.
8. Birmingham, *Most Dangerous Book,* p. 145.
9. *Ibidem,* p. 234.
10. Beach, *Shakespeare and Company,* p. 78.
11. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas,* p. 195.
12. Beach, *Shakespeare and Company,* p. 28, 27.
13. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas,* p. 196.
14. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation,* p. 41.
15. Putnam, *Paris Was Our Mistress,* p. 138.
16. Hemingway, *Moveable Feast,* p. 28. Man Ray a observat că „supărarea ei chiar a ieşit la suprafaţă în momentul când ceilalţi [Hemingway, Joyce, dadaiştii, suprarealiştii] s-au bucurat de atenţie universală înaintea ei" *(Self Portrait,* p. 147).
17. Brînnîn, *Third Rose,* pp. 289-290. Se poate să fi ajutat faptul că în momentul respectiv Paul scria sau tocmai scrisese o serie de articole despre munca lui Stein în *Paris Tribune,* „prima apreciere cu adevărat populară a muncii ei", ca să o cităm pe Stein *(Autobiography of Alice B. Toklas,* pp. 238-239).

18. Beach, *Shakespeare and Company,* p. 32.
19. Brînnîn, *Third Rose,* p. 230.
20. Hemingway, *Moveable Feast,* pp. 29-31. Mai târziu, Hemingway îi va spune clar prietenului său, ziaristul A.E. Hotchner: „Asta a fost declaraţia Gertrudei Stein, nu a mea!... Mă rog, Gertrude... o declaraţie era o declaraţie era o declaraţie. Am folosit-o doar la început pentru *The Sun Also Rises* ca să o contracarez cu ce am crezut. Pasajul acela din Ecleziastul, cu sunetul care se pierde?" (Hotchner, *Papa Hemingway,* p. 49).
21. Hemingway, *Moveable Feast,* p. 31.
22. *Ibidem,* pp. 13-14.
23. Brînnîn, *Third Rose,* p. 249.
24. Hemingway, *Moveable Feast,* p. 110.
25. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas,* p. 206.
26. *Ibidem,* p. 213. Hemingway avea 23 de ani.
27. Albaret, *Monsieur Proust,* pp. 335-337; Carter, *Marcel Proust,* pp. 629-630.
28. *Ibidem,* p. 240.
29. Proust către Etîenne de Beaumont, [31 decembrie 1921], în *Selected Letters,* p. 4: 283.
30. Hugo, *Avant d'oublier,* p. 127.
31. Man Ray a scris mai târziu că Joyce a fost „foarte răbdător, până când, după două pahare, şi-a întors faţa de la lumini, şi-a pus mâna la ochi şi a spus că nu mai poate suporta lumina orbitoare. Am făcut o poză, care a devenit repede favorita tuturor, deşi în anumite cercuri a fost criticată că e prea artificială, prea căutată" *(Self Portrait,* p. 151).
32. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas,* p. 197.
33. Conform lui Man Ray, acest portret „i-a plăcut în mod special" *(Self Portrait,* p. 148).
34. Man Ray, *Self Portrait,* p. 148.
35. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas,* p. 198.
36. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* pp. 47-48.
37. *Ibidem,* p. 183.
38. Bertaut, *Paris,* p. 294.
39. Evenson, *Paris,* pp. 51-52.
40. Bertaut, *Paris,* p. 293.
41. Kurth, *Isadora,* p. 430.
42. *Ibidem,* p. 439.
43. Milhaud, *Notes without Music,* p. 131.
44. Ravel, Roussel, Caplet şi Roland-Manuel către editorul lui *Le Courrier musical,* cca martie 1923, *în Ravel Reader,* p. 240n2. Barbara L. Kelly plasează scrisoarea pe 1 aprilie 1923, în *Music and Ultra-Modernism în France,* p. 73.
45. Milhaud, *Notes without Music,* p. 129; Wiéner, *Allegro appassionato,* p. 80; şi Kelly, *Music and Ultra-Modernism în France,* pp. 5, 73. în memoriile sale, Wiéner s-a ţinut departe de controversă şi a atribuit vitriolul „şocului produs de Schoenberg şi de Şcoala de la Viena" *(Allegro appassionato,* p. 57).
46. Ravel, Roussel, Caplet şi Roland-Manuel către editorul de la *Le Courrier musical,* cca martie 1923 [1 aprilie 1923], *în Ravel Reader,* pp. 239-240.

47. Hugo, *Avant d'oublier,* p. 130. *L'Oeil Cacodylate* se află acum la Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.
48. Sachs, *Decade of Illusion,* p. 17.
49. Hamnett, *Laughing Torso,* pp. 196-197.
50. Steegmuller, *Cocteau,* p. 298.
51. Brown, *Embrace of Unreason,* p. 121.
52. Toledano şi Coty, *François Coty,* p. 181.

Capitolul 8 — 0 *moarte la Paris* (1923)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Brown, *Embrace of Unreason;* Eugen Weber, *Action Française;* Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic;* Kessler, *Diaries of a Cosmopolitan;* Easton, *The Red Count;* Alex Danchev, *Georges Braque:* A *Life,* Arcade, New York, 2012; Barr, *Picasso;* Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years;* Silver, *Esprit de Corps;* Vaill, *Everybody Was So Young;* Bazin, *Jean Renoir;* Jean Renoir, *My Life and My Films;* Bertin, *Jean Renoir;* Howard Greenfeld, *The Devil and Dr. Barnes: Portrait of an American Art Collector,* Camino Books, Philadelphia, 2006; William Schack, *Art and Argyrol: The Life and Career of Dr. Albert C. Barnes,* T. Yoseloff, New York, 1960; Bougault, *Paris, Montparnasse;* Walsh, *Stravinsky:* A *Creative Spring;* Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries;* Scheijen, *Diaghilev;* Ludington, *John Dos Passos;* Milhaud, *Notes without Music;* Schmidt, *Entrancing Muse;* Man Ray, *Self Portrait;* Lottman, *Man Ray's Montparnasse;* McBrien, *Cole Porter,* Cos- sart, *Food of Love;* Baldwin, *Man Ray, American Artist;* Kiki, *Kiki's Memoirs;* Crespelle, *La Vie quotidienne ă Montparnasse;* Arlen J. Hansen, *Expatriate Paris:* A *Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s,* Arcade, New York, 1990; Steegmuller, *Cocteau;* Raymond Radiguet, *The Devil în the Flesh [Le Diable au corps],* Marion Boyars, New York, 2005; Melvyn Stokes, *D.W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of „The Most Controversial Motion Picture of All Time",* Oxford University Press, New York, 2007; Melvyn Stokes, *„Race, Politics, and Censorship: D.W. Griffith's The Birth of a Nation în France,* 1916-1923", *Cinema Journal 50,* no. 1 (toamna 2010), pp. 19-38; Richard Maltby şi Melvyn Stokes, ed., *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange,* BFI, Londra, 2004; Hemingway, A *Moveable Feast;* Reynolds, *Hemingway: The Paris Years;* Diliberto, *Paris without End;* Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation;* Ellmann, *James Joyce;* Monet, *Monet by Himself;* Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* vol. 1; Clemenceau, *Clemenceau ă son ami Claude Monet;* Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Tim Benton, *The Villas ofLe Corbusier: 1920-1930,* Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1987; Eliel, *L'Esprit nouveau;* Blake, *Master Builders;* Myers, *Erik Satie;* Gillmor, *Erik Satie;* Jackie Wullschläger, *Chagall:* A *Biography,* Knopf, New York, 2008; David I. Harvie, *Eiffel: The Genius Who Reinvented Himself,* Sutton, Stroud, Marea Britanie, 2004); Gold şi Fizdale, *Divine Sarah;* Lysiane Bernhardt şi Marion Dix, *Sarah Bernhardt;* Hugo, *Avant d'oublier;* Gold şi Fizdale, *Misia;* Hamnett, *Laughing Torso.*

1. Brown, *Embrace of Unreason,* p. 123.
2. Kessler, 4 ianuarie 1923, pp. 207-208; 6 ianuarie 1923, p. 209, ambele în *Diaries of a Cosmopolitan.*
3. Kessler, 8 ianuarie 1923, p. 209; 3 martie 1923, p. 210, ambele în *Diaries of a Cosmopolitan.*
4. Kessler, 8 ianuarie 1923, în *Diaries of a Cosmopolitan,* pp. 209-210.

5. Barr, *Picasso,* p. 115.
6. în cele din urmă, Braque își va lua și el „un șofer în livrea" (Danchev, *Georges Braque,* p. 159).
7. Vaill, *Everybody Was So Young,* pp. 63,6. Mai târziu, Ernest Hemingway va nota caustic că „poate [familia Murphy] erau oameni de treabă... cu siguranță n-au făcut vreodată ceva din interes. Doar colecționau oameni așa cum unii strâng tablouri sau alții prăsesc cai" (Diliberto, *Paris without End,* p. 222).
8. Vaill, *Everybody Was So Young,* p. 166.
9. Bazin, *Jean Renoir,* pp. 15, 17.
10. Jean Renoir, *My Life and My Films,* pp. 49, 50. *Catherine, or A Life without Joy,* a fost terminat în 1924, dar nu a putut fi vizionat până în 1927 (Bertin, *Jean Renoir,* p. 56).
11. Jean Renoir, *My Life and My Films,* p. 50.
12. Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries,* p. 125.
13. Man Ray, *Self Portrait,* p. 212.
14. McBrien, *Cole Porter,* p. 85.
15. Milhaud, *Notes without Music,* p. 153.
16. Klüver și Martin, cuvânt înainte la *Kiki's Memoirs,* p. 38.
17. Lottman, *Man Ray's Montparnasse,* p. 100.
18. Kiki, *Kiki's Memoirs,* pp. 156, 152.
19. Man Ray, *Self Portrait,* p. 198.
20. Hemingway, *Moveable Feast,* p. 101. La scurt timp după ce a descins la Paris, a scris: „Toată drojdia din Greenwich Village, New York, a fost strânsă cu polonicul și adusă aici, în porțiunea de Paris care înconjoară Café Rotonde... Cea mai împuțită drojdie a trecut cumva oceanul... și a făcut din La Rotonde cel mai căutat spectacol din Cartierul latin, unde turiștii vin în căutare de atmosferă" (Hansen, *Expatriate Paris,* p. 123).
21. Bougault, *Paris, Montparnasse,* p. 129.
22. Hemingway, *Moveable Feast,* p. 104.
23. Steegmuller, *Cocteau,* p. 308.
24. *Ibidem,* p. 310.
25. Radiguet, *Devil în the Flesh,* p. 125.
26. Steegmuller, *Cocteau,* p. 314.
27. Citat din Georges Boussenot, un deputat din Réunion, care a văzut filmul și imediat i-a scris ministrului de afaceri externe, să se plângă. Gratien Candace, deputatul negru din Guadeloupe, a participat de asemenea la un spectacol și se pare că și el ar fi protestat (Stokes, *Race, Politics, and Censorship,* p. 33).
28. Citat în Stokes, *Race, Politics, and Censorship,* p. 30.
29. Monet către dr. Charles Coutella, 22 iunie 1923, în *Monet by Himself,* p. 261.
30. Monet către Georges Clemenceau, 30 august 1923, în *Monet by Himself,* p. 262.
31. Monet către Joseph Durand-Ruel, 20 noiembrie 1923, în *Monet by Himself,* p. 263.
32. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 203.
33. Eliel, *L'Esprit nouveau,* p. 64.
34. Milhaud, *Notes without Music,* pp. 154-155, 159.
35. Wullschlager, *Chagall,* pp. 274, 282.
36. *Ibidem,* p. 284.

37. Hamnett, *Laughing Torso,* p. 301.

Capitolul 9 — *Americanii la Paris* (1924)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic;* Brown, *Embrace of Unreason;* Reynolds, *Hemingway: The Paris Years;* Diliberto, *Paris without End;* Hemingway, *Selected Letters;* Crespelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse;* Lottman, *Man Ray's Montparnasse;* Charters, *This Must Be the Place;* Steegmuller, *Cocteau;* Jacob şi Cocteau, *Correspondance;* Scheijen, *Diaghilev;* Milhaud, *Notes without Music;* Danchev, *Georges Braque;* Gold şi Fîzdale, *Misia;* Myers, *Erik Satie;* Gîllmor, *Erik Satie;* Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years;* Radiguet, *Count d'Orgel;* Madsen, *Chanel;* Picardie, *Coco Chanel;* Morand, *Allure of Chanel;* Sicard-Picchiottino, *François Coty;* Vaill, *Everybody Was So Young;* Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation;* Beach, *Shakespeare and Company;* Luding- ton, *John Dos Passos;* McBrien, *Cole Porter,* Maxwell, *R.S. V.P.;* Wullschläger, *Chagall;* Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Mike O'Mahony, *Olympic Visions: Images of the Games through History,* Reaktion Books, Londra, 2012; Jean Renoir, *My Life and My Films;* Bertin, *Jean Renoir,* Bazin, *Jean Renoir;* Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915-1929,* Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1984; De Francia, *Femand Léger;* Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde,* Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1976; Man Ray, *Self-Por- trait;* Hugh D. Ford, *Four Lives în Paris,* North Point Press, San Francisco, California, 1987; Clifford Browder, *André Breton, Arbiter of Surrealism,* Droz, Geneva, Elveţia, 1967; André Breton, *Manifestoes of Surrealism,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969; Janet Flannel; *Paris Was Yesterday: 1925-1939,* Viking, New York, 1972; McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque;* Orenstein, *Ravel;* Ravel, *Ravel Reader;* Jean Roy, *L'Intemporel: Robert Casadesus, Pianist et compositeur,* Buchet-Chastel, Paris, 1999; Gaby Casadesus, *Mes noces musicales: Gaby Casadesus, conversation avec Jacqueline Muller,* Buchet-Chastel, Paris, 1989; Caroline Potter, *Nadia and Lili Boulanger,* Ashgate, Burlington, 2006; Reynolds, *André Citroën;* Brandon, *Ugly Beauty;* Duménil, *Parfum d'empire;* Toledano şi Coty, *François Coty;* Benito Mussolini, *My Autobiography,* Greenwood, Westport, Connecticut, 1970; Eugen Weber, *Action Française.*

1.. Ford, în cuvânt-înainte la Charters, *This Must Be the Place,* p. xii.

2. Charters, *This Must Be the Place,* p. 9.

3. *Ibidem,* p. 33, p. 27. Jimmie îşi amintea că obişnuia să treacă aproape zilnic pe lângă Shakespeare and Company când lucra la un bar din apropiere (p. 34).

4. *Ibidem,* p. 38.

5. Hemingway, *Moveable Feast,* p. 76.

6. De-abia mai târziu a devenit evident că prietenul căruia Hadley îi încredinţase fondurile ei ca să le investească delapidase banii lipsă (Diliberto, *Paris without End,* p. 171).

7. Hemingway, *Moveable Feast,* p. 18. „I-am spus clar [lui Ford] că e un câştig extraordinar pentru revista lui”, i-a scris Hemingway lui Stein, „obţinut doar prin geniul meu scormonitor. El are impresia că primeşti preţuri mari când consimţi să publici. Nu eu i-am indus această impresie, dar nici nu i-am descurajat-o” (Hemingway către Gertrude Stein, 17 februarie 1924, în *Selected Letters,* p. 111).

8. Hemingway către Ezra Pound, 2 mai 1924, în *Selected Letters,* p. 116.

9. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years,* p. 200.

10. De unde Hemingway î-a scris lui Ford două scrisori „şi n-am primit niciun răspuns. Presupun că e supărat pe mine, deşi Christnose [sic] am încercat să-i conduc ziarul aşa cum i-ar fi plăcut să fie condus” (Hemingway către Ezra Pound, 19 iulie 1924, în *Selected Letters,* p. 119).
11. Steegmuller, *Cocteau,* p. 316.
12. Cocteau către Jacob, Noël [1923], în *Correspondance,* p. 178.
13. Kimball, introducere la Jacob şi Cocteau, *Correspondance,* p. 17.
14. Cocteau către Jacob, 29 ianuarie 1924, în *Correspondance,* p. 78.
15. Milhaud, *Notes without Music,* p. 159.
16. *Ibidem,* pp. 158-159.
17. Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years,* p. 261.
18. Steegmuller, *Cocteau,* p. 328.
19. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years,* p. 200.
20. Cocteau, în postfaţa la Radiguet, *Count d'Orgel,* p. 157.
21. Morand, *Allure of Chanel,* p. 162.
22. *Ibidem,* p. 158.
23. *Ibidem,* p. 163.
24. Probabil ca să înlocuiască venitul pierdut din cauza scăderii numărului de imigranţi în SUA, scădere impusă de Immigration Act din 1924.
25. Beach, *Shakespeare and Company,* p. 111.
26. Se poate ca întâlnirea să nu fi avut loc, deşi participanţii par să şi-o amintească clar (Lu- dington, *John Dos Passos,* p. 159n).
27. Ludington, *John Dos Passos,* p. 233.
28. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years,* p. 217.
29. Hemingway to Ezra Pound, 19 iulie 1924, în *Selected Letters,* p. 119.
30. McBrien, *Cole Porter,* p. 96.
31. Maxwell, *R.S.V.P.,* p. 124.
32. Wullschlager, *Chagall,* p. 323.
33. *Ibidem,* p. 324.
34. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 207.
35. Bazin, *Jean Renoir,* p. 152.
36. Bertin, *Jean Renoir,* p. 57.
37. Jean Renoir, *My Life and My Films,* p. 55.
38. Bertin, *Jean Renoir,* pp. 60-61.
39. Man Ray a scris mai târziu că s-a retras atunci când a descoperit că se aştepta ca el să vină nu numai cu ideea, ci şi cu fondurile *(Self Portrait,* p. 218).
40. Ford, *Four Lives în Paris,* p. 30.
41. Prezentat pentru prima dată la Paris în noiembrie, tot fără muzică (Green, *Léger and the Avant-Garde,* p. 281).
42. Breton, *Manifestoes of Surrealism,* p. 6.
43. Flanner, *Paris Was Yesterday,* p. 4.

Pentru mai multe informaţii, vezi McAuliffe, Twilight of the Belle Epoque, pp. 111-112.m-
306
44. Ravel, *Ravel Reader,* p. 387.
45. Fauré către Ravel, 15 octombrie 1922, în Ravel Reader, pp. 230-231.
46. Ravel către Robert Casadesus, 18 iunie 1924, în *Ravel Reader,* p. 256.
47. Mussolini, *My Autobiography,* p. 38, 40; Toledano şi Coty, *François Coty,* p. 181.
Capitolul 10 — E-o cale lungă de la St. Louis (1925)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Jean-Claude Baker şi Chris Chase, *Josephine: The Hungry Heart,* Cooper Square Press, New York, 2001; Josephine Baker şi Jo Bouillon, *Josephine,* Harper & Row, New York, 1977; Flanner, *Paris Was Yesterday,* Bevis Hillier, *Art Deco Style,* Phaidon, Londra, 1997; Sachs, *Decade of Illusion;* Emmanuel Bréon şi Philippe Rivoirard, eds., *1925, quand l'art deco séduit le monde,* Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 2013; Mare, *Carnets de Guerre;* Silver, *Esprit de Corps;* Reynolds, *André Citroën;* Rhodes, *Louis Renault;* Baudot, *Poiret;* Deslandres, *Poiret;* Poiret, *King of Fashion;* Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Benton, *Villas of Le Corbusier;* Eliel, *L'Esprit nouveau;* Evenson, *Paris;* Blake, *Master Builders;* Le Corbusier, *The City of To-morrow and Its Planning,* J. Rodker, Londra, 1929; Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years;* Barr, *Picasso;* Browder, *André Breton;* Wullschläger, *Chagall;* Bougault, *Paris, Montparnasse;* Jacob şi Cocteau, *Correspondance;* Myers, *Erik Satie;* Gillmor, *Erik Satie;* Cossart, *Food of Love;* Milhaud, *Notes without Music;* Erik Satie, *Satie Seen through His Letters,* Marion Boyars, New York, 1989; Hamnett, *Laughing Torso;* Scheijen, *Diaghilev;* Steegmuller, *Cocteau;* Jean Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain,* Stock, Paris, 1983; Kiki, *Kiki's Memoirs;* Gustave Fuss-Amore şi Maurice des Ombiaux, *Montparnasse,* Albin Michel, Paris, 1925; Henri Broca, *Ten fais pas, viens à Montparnasse! Enquête sur le Montparnasse actuel,* 71 Rue de Rennes, Paris, 1928; Lottman, *Man Ray's Montparnasse;* Luis Bunuel, *My Last Sigh,* Vintage, New York, 1984; Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald:* A *Biography,* Harper Collins, New York, 1994; F. Scott Fitzgerald, A *Life în Letters: F. Scott Fitzgerald,* Scribner, New York, 1995; Hemingway, *Moveable Feast;* Reynolds, *Hemingway: The Paris Years;* Hemingway, *Selected Letters;* Diliberto, *Paris without End;* Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic;* Sicard-Picchiottino, *François Coty;* Dumé- nil, *Parfum d'empire;* Brown, *Embrace of Unreason;* Eugen Weber, *Action Française;* Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation;* Sylvia Beach, *Shakespeare and Company;* Charters, *This Must Be the Place;* Robert McAlmon, *Being Geniuses Together, 1920-1930,* North Point Press, San Francisco, California, 1984; Ellmann, *James Joyce;* Bertin, *Jean Renoir,* Jean Renoir, *My Life and My Films;* Baldwin, *Man Ray;* Man Ray, *Self Portrait;* Lacouture, *De Gaulle.*

1. Flanner, *Paris Was Yesterday,* p. xx.
2. Bevis Hillier observă că „termenul Art Deco nu era folosit în mod curent în anii 1920 şi 1930” şi a apărut pentru prima dată în publicaţiile engleze în anii 1960 *(Art Deco Style,* p. 8).
3. Sachs, *Decade of Illusion,* p. 19.
4. Vezi *Capitolul 3. Versailles şi victoria.*
5. în prezent Rond-Point nr. 6. Grilajul din fier forjat, pe care Poiret l-a comandat de la Edgar Brandt, pentru acest loc, încă există.
6. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 215.

7. *Ibidem.*
8. Le Corbusier, *City ofTo-morrow,* p. 231n2.
9. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 216.
10. Evenson, *Paris,* pp. 52, 174.
11. Le Corbusier, *City ofTo-morrow,* p. 288.
12. *Art Deco Style,* p. 35.
13. Sachs, *Decade of Illusion,* p. 18.
14. Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years,* p. 285.
15. Cocteau către Jacob, [începutul lui iulie 1925], în Jacob şi Cocteau, *Correspondance,* p. 324.
16. Milhaud, *Notes without Music,* pp. 176-178.
17. Steegmuller, *Cocteau,* p. 340.
18. Cocteau către Jacob, 3 aprilie [1925], în Jacob şi Cocteau, *Correspondance,* p. 231.
19. Jacob către Cocteau, 18 iunie 1925, în Jacob şi Cocteau, *Correspondance,* p. 317; Jacob către prinţesa Ghika, citat în introducerea la Jacob şi Cocteau, *Correspondance,* p. 19.
20. Fuss-Amore şi Des Ombiaux, *Montparnasse,* p. 12.
21. Broca, *T'en fais pas, viens à Montparnasse!,* p. 6.
22. Hemingway, *Moveable Feast,* pp. 149, 176.
23. Precum în această scrisoare din 1925, trimisă de Fitzgerald editorului său, Maxwell Perkins: „îţi aduci aminte cum spuneam că vreau să mor la 30 de ani – ei, am acum 29 şi ideea încă îmi surâde" (Fitzgerald către Perkins, 27 decembrie 1925, în Fitzgerald, *A Life în Letters,* p. 131).
24. Hemingway către Fitzgerald, 1 iulie 1925, în *Selected Letters,* p. 165.
25. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation,* p. 183.
26. Charters, *This Must Be the Place,* p. 42. Robert McAlmon spune şi el aceeaşi poveste. *(Being Geniuses Together,* pp. 33-34).
27. Charters, *This Must Be the Place,* p. 7.
28. Sylvia Beach, *Shakespeare and Company,* p. 74.
29. Hemingway către Sherwood Anderson, 9 martie 1922, în *Selected Letters,* p. 62. Vezi şi Hemingway, *Moveable Feast,* pp. 56, 36, şi Ellmann, *James Joyce,* p. 529.
30. Beach, *Shakespeare and Company,* p. 75.
31. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation,* p. 230.
32. Beach, *Shakespeare and Company,* p. 97.
33. Jean Renoir, *My Life and My Films,* p. 161.
34. Lacouture, *De Gaulle,* p. 71.
35. *Ibidem,* p. 81.
36. *Ibidem,* p. 80.
37. *Ibidem,* p. 72.

Capitolul 11 — All That Jazz (1926)

Sursele selectate pentru acest capitol: Bazin, *Jean Renoir;* Bertin, *Jean Renoir;* Jean Renoir, *My Life and My Films;* Abel, *French Cinema;* Jean-Claude Baker şi Chris Chase, *Josephine;* Josephine Baker şi Jo Bouillon, *Josephine;* Kessler, *Diaries of a Cosmopolitan;* Charters, *This Must Be the Place;* Bougault, *Paris, Montparnasse;* Lottman, *Man Ray's Montparnasse;* Cre- spelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse;* Flanner, *Paris Was Yesterday;* Wullschläger, *Chagall;* Brown, *Embrace of Unreason;* Browder, *André Breton;* Scheîjen, *Diaghilev;* Ford, *Four*

Lives în Paris; Beach, *Shakespeare and Company;* Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation;* Man Ray, *Self Portrait;* Penrose, *Man Ray;* Baldwin, *Man Ray;* Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Benton, *Villas of Le Corbusier;* Blake, *Master Builders;* Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic;* Duménil, *Parfum d'empire;* Toledano şi Coty, *François Coty;* Eugen Weber, *Action Française;* Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring;* Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries;* Michael Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming,* Blackwell, Cambridge, Massachussets, 1992; Diliberto, *Paris without End;* Hotchner, *Papa Hemingway;* Harold Loeb, *The Way It Was,* Criterion Books, New York, 1959; Meyers, *Scott Fitzgerald;* Fitzgerald, A *Life în Letters;* Hemingway, *Selected Letters;* Sherwood Anderson, *Sherwood Andersons Memoirs,* University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1969; Rideout, *Sherwood Anderson,* vol. 1; Sherwood Anderson, Sherwood Anderson/Gertrude Stein: *Correspondence and Personal Essays,* University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1972; Brinnin, *Third Rose;* Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas;* Hemingway, A *Moveable Feast;* Ellmann, *James Joyce;* Picardie, *Coco Chanel;* Morand, *Allure of Chanel;* Madsen, *Chanel;* Rhodes, *Louis Renault;* Reynolds, *André Citroën;* Herbert R. Lottman, *The Michelin Men: Driving an Empire,* I. Tau- ris, New York, 2003; Orenstein, *Ravel;* Thurman, *Secrets of the Flesh;* Monet, *Monet by Himself;* Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism;* Clemenceau, *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet.*

1.. Bazin, *Renoir,* p. 152.
2. Bertin, *Jean Renoir,* p. 62.
3. Jean Renoir, *My Life and My Films,* p. 96.
4. Kessler, 13 februarie 1926, în *Diaries of a Cosmopolitan,* pp. 279-280.
5. Kessler, 24 februarie 1926, în *Diaries of a Cosmopolitan,* p. 283. O altă poveste o înfaţişază pe ea stând „într-un colţ şi bolborosind timp de ore întregi" (Jean-Claude Baker, *Josephine,* p. 128).
6. Kessler, 24 februarie 1926, în *Diaries of a Cosmopolitan,* p. 284. Baletul nu a avut niciodată loc.
7. Josephine Baker, *Josephine,* p. 58.
8. *Ibidem,* p. 66.
9. Jean-Claude Baker, *Josephine,* p. 142.
10. Charters, *This Must Be the Place,* p. 4.
11. Bougault, *Paris, Montparnasse,* p, 155.
12. Flanner, *Paris Was Yesterday,* pp. 9-10.
13. Scheîjen, *Diaghilev,* p. 409.
14. Ford, *Four Lives în Paris,* p. 37.
15. Beach, *Shakespeare and Company,* pp. 124-125.
16. *Ibidem,* p. 125.
17. Man Ray, *Self Portrait,* p. 219.
18. *Ibidem,* p. 221.
19. Posibil *Nana* sau chiar secvenţele din vis din *La Fille de l'eau.* Conform lui Richard Abel, *Emak Bakia* a fost prezentat la cinematograful avantgardist Studio des Ursulines (*French Cinema,* p. 268).
20. Man Ray, *Self Portrait,* p. 222.
21. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 236.
22. Weber, *Le Corbusier,* p. 232.

23. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 266. Vila Stein încă se află la Garches, dar interiorul ei a fost împărţit în apartamente şi nu mai este deschis publicului.
24. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 244.
25. Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic,* p. 120. Acest citat a făcut parte din discursul în care Briand a salutat admiterea Germaniei în Ligă.
26. Eugen Weber, *Action Française,* p. 231.
27. *Ibidem,* p. 232.
28. *Ibidem,* p. 234.
29. Vezi *Capitolul 5. Les Années folles (1920);* Walsh, *Stravinsky:* A *Creative Spring,* p. 380.
30. *Ibidem,* p. 431.
31. Scheijen, *Diaghilev,* p. 407.
32. Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries,* p. 170.
33. Ibidem.
34. La momentul la care a semnat cu Boni & Liveright, Hemingway a recunoscut că este dator atât lui Aderson, cât şi lui Dos Passos cu scrisori pline de mulţumiri. *(Hemingway to John Dos Passos,* 22 aprilie 1925 şi *Hemingway to Sherwood Anderson,* 23 mai 1925, ambele în *Selected Letters,* pp. 157,161).
35. Fitzgerald î-a scris lui Max Perkins: „Sunt de acord cu Ernest că ultimele două cărţi ale lui Anderson au dezamăgit pe toată lumea care credea în el – cred că sunt ieftine, falsificate, pline de obscurantism şi îngrozitoare" *(Fitzgerald to Max Perkins,* 30 decembrie 1925, în Fitzgerald, A *Life în Letters,* p. 133).
36. Rideout, *Sherwood Anderson,* p. 1:636.
37. După ce i-a spus lui Hemingway despre cei care i-au oferit ajutorul în redactarea cărţii, Fitzgerald a scris: „Oricum cred că părţi din *Sun Also* sunt neglijente + nepotrivite... de ce să nu fie tăiate părţile neesenţiale din biografia lui Cohn? Când atât de mulţi oameni pot scrie bine şi competiţia este atât de mare, nu-mi pot imagina cum ai scris aceste 20 de pagini atât de neglijent" (Fitzgerald către Hemingway, iunie 1926, în Fitzgerald, *A Life în Letters,* pp. 142, 144).
38. Charters, *This Must Be the Place,* p. 38. Luigi Pirandello *Şase personaje în căutarea unui autor,* apărută prima dată la Milano în 1922.
39. Flanner, *Paris Was Yesterday,* p. 12. Ea le numeşte pe acestea: Lady Duff Twysden, Pat Guthrie, Kitty Cannell şi Harold Loeb.
40. Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming,* p. 74.
41. Hotchner, *Papa Hemingway,* p. 47. Hemingway deja îl tratase rău pe Loeb la Pamplona în 1925 şi a doua zi şi-a cerut scuze pentru „lucrurile împuţite, nedrepte şi nejustificate pe care le-am spus" (Hemingway către Harold Loeb, 12 iulie 1925, în *Selected Letters,* p. 166; vezi de asemenea Loeb, *The Way It Was,* p. 297). Totuşi ar fi fost absolut nefiresc ca Loeb să vrea să-l omoare pe Hemingway – sau pe oricine altcineva.
42. Diliberto, *Paris without End,* p. 219.
43. Reynolds, Hemingway: *The American Homecoming,* p. 79.
44. Diliberto, *Paris without End,* p. 237.
45. Hemingway către Sherwood Anderson, 21 mai 1926, în *Selected Letters,* pp. 205-206.
46. Anderson, *Sherwood Andersons Memoirs,* p. 463.

47. Rideout, *Sherwood Anderson,* p. 1: 662; Reynolds, Hemingway: *The American Homecoming,* p. 92.
48. Anderson, *Sherwood Andersons Memoirs,* p. 465.
49. *Ibidem,* p. 463.
50. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas,* p. 197.
51. Anderson, *Sherwood Anderson/Gertrude Stein,* pp. 15, 17.
52. Rideout, *Sherwood Anderson,* p. 414.
53. Hemingway către Anderson, 9 martie 1922, în *Selected Letters,* p. 62.
54. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas,* p. 217.
55. Hemingway, *Moveable Feast,* p. 118.
56. Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming,* p. 84.
57. Charters, *This Must Be the Place,* pp. 1, 2.
58. Ellmann, *James Joyce,* p. 584.
59. în octombrie 1927, piratarea lui *Ulise* al lui Joyce se oprise, dar acest lucru a fost posibil mai degrabă datorită acţiunilor legale ale lui Joyce decât protestului internaţional pe care Beach l-a organizat (Ellmann, *James Joyce,* p. 587).
60. Ellmann, *James Joyce,* p. 588.
61. Picardie, *Coco Chanel,* p. 92.
62. Morand, *Allure of Chanel,* pp. 155, 151, 146.
63. Lottman, *Michelin Men,* p. 146.
64. La Tour d'Argent acum are doar o stea, un declin care a provocat o considerabilă anxietate printre proprietarii lui şi fanii devotaţi.
65. Orenstein, *Ravel,* p. 90.
66. Monet către Georges Clemenceau, 18 septembrie 1926, în *Monet by Himself,* p. 265.
67. Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* p. 437; Clemenceau către Monet, 6 august 1926, în *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet,* p. 182; Clemenceau către Monet, 4 iulie 1926, în *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet,* p. 181.
68. Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* pp. 446, 448.
69. *Ibidem,* p. 446.
70. Monet către Evan Charteris, 21 iunie 1926, în *Monet by Himself,* p. 265.
71. Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* p. 446.
72. *Ibidem,* p. 458.
73. *Ibidem.* Autenticitatea acestor instrucţiuni a fost contestată, chiar dacă această frază în particular este compatibilă cu viziunea lui Monet.
74. Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* p. 447

Capitolul 12 — 0 *doamnă sofisticată* (1927)

Sursele selectate pentru acest capitol: Jean-Claude Baker şi Chris Chase, *Josephine Baker;* Bunuel, *My Last Sigh;* Pierre Assouline, *Simenon:* A *Biography,* Knopf, New York, 1997; Peter L. Hays, *Fifty Years of Hemingway Criticism,* Scarecrow Press, Lanham, 2014; Hotchner, *Papa Hemingway;* Reynolds, *Hemingway: The Paris Years;* Michael Reynolds, *Hemingway: The Final Years,* Norton, New York, 1999; Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming;* Thomas Kessner, *The Flight of the Century: Charles Lindbergh and the Rise of American Aviation.* Oxford University Press, New York, 2010; U.S. Department of State, *The Flight of Captain Charles* A. *Lindbergh from New York to Paris, May 20-*

21, 1927, Government Printing Office, Washington, D.C., 1927; Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation;* Reynolds, *André Citroën;* Madsen, *Chanel;* Picardie, *Coco Chanel;* Steegmuller, *Cocteau;* Walter Strauss, *Jean Cocteau: The Difficulty of Being Orpheus,* („Jean Cocteau: Dificultatea de a fi Orfeu") în *Reviewing Orpheus: Essays on the Cinema and Art of Jean Cocteau,* ed. Cornelia A. Tsakiridou, Bucknell University Press, Lewisburg, Pasadena, 1997; Jacob şi Cocteau, *Correspondance;* Walsh, *Stravinsky:* A *Creative Spring;* Scheîjen, *Diaghilev;* Cossart, *Food of Love;* Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries;* Flanner, *Paris Was Yesterday;* Crespelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse;* Bougault, *Paris, Montparnasse;* Lottman, *Man Ray's Montparnasse;* Man Ray, *Self-Portrait;* Baldwin, *Man Ray;* Kiki, *Kiki's Memoirs;* Hugh Tours, Parry Thomas,
Designer-Driver, B. T. Batsford, Londra, 1959; Kurth, *Isadora;* Mary Desti, *The Unknown Story: The Life of Isadora Duncan,* Da Capo, New York, 1981; Irma Duncan, *Duncan Dancer;* Bertin, *Jean Renoir;* Jean Renoir, *My Life and My Films;* Bazin, *Jean Renoir;* Abel, *French Cinema;* Deslandres, *Poiret;* Baudot, *Poiret;* Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Benton, *Villas of Le Corbusier;* Charlotte Perriand, *A Life of Creation: An Autobiography,* Monacelli Press, New York, 2003; Browder, *André Breton;* Brinnin, *Third Rose;* Ellmann, *James Joyce;* Wullschläger, *Chagall;* Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years;* Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas;* Brown, *Embrace of Unreason;* Eugen Weber, *Action Française;* Duménil, *Parfum d'empire;* Watson, *Georges Clemenceau;* Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic;* Lacouture, *De Gaulle, The Rebel;* Williams, *Last Great Frenchman.*

1. Bunuel, *My Last Sigh,* p. 90.
2. Jean-Claude Baker, *Josephine Baker,* p. 151.
3. *Ibidem,* pp. 142, 146
4. Assouline, *Simenon,* pp. 74-75.
5. Hemingway i-a spus unui prieten, A.E. Hotchner (Hotchner, *Papa Hemingway,* p. 53): „îşi întorsese ochii către mine – dansa cu un subofiţer artilerist englez cu care venise – dar am răspuns acelor ochi ca un hipnotizat şi î-am întrerupt. Subofiţerul a încercat să mă împingă cu umărul, dar fata a alunecat de la el către mine. Tot ce era sub acea blană a comunicat instantaneu cu mine. M-am prezentat şi am întrebat-o cum o cheamă. «Josephine Baker», a spus ea. Am dansat fără încetare tot restul nopţii. Nu şi-a scos haina. Abia când localul s-a închis mi-a spus că nu purta nimic pe dedesubt".
6. Hotchner, *Papa Hemingway,* p. 53.
7. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years,* p. 63.
8. *Ibidem.* Invenţiile despre care vorbeşte Reynolds sunt la pp. 33, 151, 154-155, 168-169, 170, 204-205, 206-207, 221, 222-223 şi 245 în *Hemingway: The Final Years.*
9. Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming,* p. 124.
10. U.S. Dept. of State, *Flight of Captain Charles* A. *Lindbergh,* copertă; Kessner, *Flight of the Century,* p. 108. într-o observaţie specială franceză, ministrul de război al Franţei l-a numit „Un triumf estetic, un lucru atât de frumos încât a atins inima tuturor cum frumuseţea şi numai frumuseţea o poate face" (Kessner, *Flight of the Century,* p. 115).
11. Reynolds, *André Citroën,* p. 79.

12. Madsen, *Chanel,* p. 160.
13. Steegmuller notează că „Astăzi piesa este umbrită de recentul film al lui Cocteau cu acelaşi nume” (*Cocteau,* p. 371).
14. Steegmuller, *Cocteau,* p. 370.
15. *Ibidem,* pp. 382,383.
16. Walsh, *Stravinsky:* A *Creative Spring,* p. 444.
17. *Ibidem,* p. 448.
18. în producţiile ulterioare, în special una de la Paris din 1952, Cocteau va face din vorbitor „unul dintre cele mai importante roluri” (Steegmuller, *Cocteau,* p. 386).
19. Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries,* p. 163.
20. Walsh, *Stravinsky:* A *Creative Spring,* p. 447.
21. Boris de Schloezer citat în Walsh, *Stravinsky:* A *Creative Spring,* p. 447.
22. Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries,* p. 163.
23. Scheijen, *Diaghilev,* p. 415.
24. Stravinsky şi Craft, *Memories and Commentaries,* p. 71.
25. Man Ray, *Self Portrait,* p. 175.
26. John Parry-Thomas către Pendine Sands, Wales, pe 3 martie 1927 (Tours, *Parry Thomas,* p. 149).
27. Kurth, *Isadora,* p. 514.
28. Irma Duncan, *Duncan Dancer,* p. 266.
29. Kurth, *Isadora,* p. 517.
30. *Ibidem,* p. 539. Ediţia europeană a ziarului *Chicago Tribune* era de obicei menţionată sub titlul *Paris Tribune.*
31. *Ibidem.*
32. Bunuel, *My Last Sigh,* p. 91. O actriţă britanică din *The Siren of the Tropics,* filmul la care Bunuel lucra atunci, i-a spus că „cineva mitraliase foaierul hotelului ei. Boulevard Sebas- topol a fost devastat; zece zile mai târziu, poliţia încă strângea suspecţii de furt”, p. 91.
33. Kurth, *Isadora,* p. 540.
34. Desti, *Unknown Story,* p. 205.
35. Kurth, *Isadora,* p. 545.
36. Desti, *Untold Story,* p. 271.
37. Steegmuller, *Cocteau,* p. 387.
38. Flanner, *Paris Was Yesterday,* pp. 30, 35.
39. Bertin, *Jean Renoir,* p. 71.
40. Flanner, *Paris Was Yesterday,* p. 29.
41. *Ibidem,* p. 17.
42. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* pp. 265-266.
43. Vila Lîpchîtz este lângă un alt edificiu construit de Le Corbusier, Vila Miestchaninoff.
44. Perriand, *Life of Creation,* p. 24.
45. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 260.
46. *Ibidem,* p. 248.
47. *Ibidem,* p. 424.
48. *Ibidem,* p. 269.
49. Brinnin, *Third Rose,* p. 274.
50. *Ibidem,* p. 269.
51. *Ibidem,* p. 278.

52. Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years,* p. 308.
53. *Ibidem,* p. 349.
54. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas,* p. 212.
55. Watson, *Georges Clemenceau,* p. 39In.
56. Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic,* p. 122.
57. Lacouture, *De Gaulle: The Rebel,* p. 83.
58. De Gaulle a fost în armata de ocupaţie din Renania. Armata franceză a ocupat teritoriul Renania până la sfârşitul lui 1930.
59. Lacouture, *De Gaulle: The Rebel,* p. 85.
60. *Ibidem,* p. 88.

Capitolul 13 — *Cocktailuri, dragă?* (1928)

Sursele selectate pentru acest capitol: Huddleston, *Bohemian Literary and Social Life în Paris;* Man Ray, *Self Portrait;* Eve Curie, *Madame Curie;* Howard Pollack, *George Gershwin: His Life and Work,* University of California Press, Berkeley, 2006; Edward Jablonski, *Gershwin,* Doubleday, Garden City, New York, 1987; Robert Kimball şi Alfred Simon, *The Gershwins,* Atheneum, New York, 1973; McBrien, Cole Porter; Maxwell, *R.S.V.P.;* Ravel, *Ravel Reader;* Walsh, *Stravinsky:* A *Creative Spring;* Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming;* Di- liberto, *Paris without End;* Poiret, *King of Fashion;* Deslandres, *Poiret;* Gold şi Fizdale, *Misia;* Misia Sert, *Misia and the Muses;* Madsen, *Chanel;* Baldwin, *Man Ray;* Lottman, *Man Ray's Montparnasse;* Kiki, *Kiki's Memoirs;* Jean-Claude Baker şi Chris Chase, *Josephine;* Flanner, *Paris Was Yesterday;* Nicholas Weber, *Le Corbusier;* Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic;* Reynolds, *André Citroën;* Rhodes, *Louis Renault;* Frèrejean, *André Citroën, Louis Renault;* Roy Church, *Family Firms and Managerial Capitalism: The Case of the International Motor Industry,* în *Business în the Age of Depression and War,* ed. R.P. T. Davenport-Hines, Frank Cass, Savage, 1990; Lacouture, *De Gaulle: The Rebel;* Duménil, *Parfum d'empire;* Toledano şi Coty, *François Coty;* Bertin, *Jean Renoir;* Bazin, *Jean Renoir;* Abel, *French Cinema;* Picardie, *Coco Chanel.*

1. Huddleston, *Bohemian Literary and Social Life în Paris,* p. 21.
2. Ibidem.
3. Eve Curie, *Madame Curie,* pp. 358-359.
4. *Ibidem,* p. 359.
5. Pollack, *George Gershwin,* p. 431.
6. Maxwell, *R.S.V.P.,* pp. 124-125.
7. McBrien, *Cole Porter,* p. 121.
8. în ciuda succesului, a dispărut repede – eclipsat de cel din Paris, care s-a deschis câteva luni mai târziu.
9. Pollack, *George Gershwin,* p. 139.
10. Ibidem, p. 119.
11. Ravel către Boulanger, 8 martie 1928, în *Ravel Reader,* p. 293.
12. Pollack, *George Gershwin,* p. 120.
13. *Ibidem,* p. 121.
14. Timp de aproximativ trei ani între 1927 şi 1931, Gershwin a studiat cu Henry Cowell, compozitor american avangardist şi, pentru scurt timp, pe parcursul acestei perioade, cu compozitorul Wallingford Riegger (ambii erau la acel moment la New School for Social Research). A studiat cu Joseph Schillinger din 1932 până la sfârşitul vieţii (*Ravel Reader,* p. 294n3; Pollack, *George Gershwin,* p. 127).

15. Conform biografului lui Gershwin, Howard Pollack, „Bunul-simţ presupune că ambii compozitori (Milhaud şi Gershwin), asemănător modelaţi de sensibilităţi evreieşti şi de jazz american, au ajuns la stilul lor în mod independent, dar că, pentru a-l cita pe Deborah Mawer, «Milhaud a ajuns acolo primul»„ (Citatul este din Mawer, *George Gershwin,* p. 140).
16. Diliberto, *Paris without End,* pp. 245, 260, 230.
17. Poiret, *King of Fashion,* p. 172.
18. Deslandres, *Poiret,* pp. 75-76.
19. Poiret, *King of Fashion,* p. 172.
20. Misia Sert, *Misia and the Muses,* p. 180.
21. Baldwin, *Man Ray,* p. 143.
22. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 302.
23. *Ibidem,* p. 272.
24. Ibidem.
25. *Ibidem,* p. 274.
26. *Ibidem,* p. 280.
27. *Ibidem,* p. 282.
28. *Ibidem,* pp. 281,284.
29. Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic,* p. 131.
30. Duménil, *Parfum d'empire,* p. 164.
31. Toledano şi Coty, *François Coty,* pp. 150, 151.
32. Bazin, *Jean Renoir,* p. 155.
33. *Ibidem,* p. 78.
34. Picardie, *Coco Chanel,* p. 184.

Capitolul 14 — *Fericirea se sfârşeşte* (1929)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Charters, *This Must Be the Place;* Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation;* Kiki, *Kiki's Memoirs;* Lottman, *Man Ray's Montparnasse;* Cre-spelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse;* Wambly Bald, *On the Left Bank, 1929-1933,* Ohio University Press, Atena, 1987; Bougault, *Paris, Montparnasse;* Baldwin, *Man Ray;* Man Ray, *Self Portrait;* Bunuel, *My Last Sigh;* Abel, *French Cinema;* Browder, *André Breton;* Steegmuller, *Cocteau;* Bertin, *Jean Renoir,* Jean Renoir, *My Life and My Films;* Bazin, *Jean Renoir,* Watson, *Georges Clemenceau;* Clemenceau, *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet;* Madsen, *Chanel;* Serge Lifar, *Serge Diaghilev, His Life, His Work, His Legend: An Intimate Biography,* Da Capo, New York, 1976; Scheîjen, *Diaghilev;* Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring;* Gold şi Fizdale, *Misia;* Misia Sert, *Misia and the Muses;* Kessler, *Diaries of a Cosmopolitan;* McBrien, *Cole Porter,* Mme Duffet-Bourdelle, *Bourdelle, Sa Vie, Son Oeuvre, Dossier de L'Art 10,* ianuarie-februarie 1993, pp. 17-23; Nicholas Weber, *Le Corbusier,* Benton, *Villas of Le Corbusier;* Blake, *Master Builders;* Gans, *Le Corbusier Guide;* Jean-Claude Baker şi Chris Chase, *Josephine;* Perriand, A *Life of Creation;* Vaill, *Everyone Was So Young,* Wullschläger, *Chagall;* Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years;* Coty şi Toledano, *François Coty;* Deslandres, *Paul Poiret;* Baudot, *Poi- ret;* Beach, *Shakespeare and Company;* Ellmann, *James Joyce;* Ravel, *Ravel Reader,* Quinn, *Marie Curie;* Brown, *Embrace of Unreason;* Bernard şi Dubief, *Decline of the Third Republic.*

1. „Epoca Montparnasse s-a sfârşit cu adevărat în 1929 cu începutul Marii Crize în America, dar fiind o colonie de artişti era deja în declin cu ceva timp înainte de criza economică.” (Charters, *This Must Be the Place,* p. 197).
2. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation,* p. 284.
3. *Ibidem.* Pe 10 decembrie 1929, Crosby s-a omorât şi l-a ucis şi pe iubitul lui într-un probabil pact suicidal.
4. Hemingway, introducere la *Kiki's Memoirs,* pp. 47,49.
5. Foujita, introducere la *Kiki's Memoirs,* p. 45.
6. Hemingway, introducere la *Kiki's Memoirs,* p. 50.
7. Klüver şi Martin, pagina de început a *Kiki's Memoirs,* p. 38.
8. Putnam, introducere la *Kiki's Memoirs,* p. 61.
9. Bald, *On the Left Bank,* p. 2 (din 28 octombrie 1929, rubrica „La Vie de Bohème”).
10. *Ibidem,* p. 14 (din 17 februarie 1930, rubrica „La Vie de Bohème”).
11. Baldwin, *Man Ray,* p. 149.
12. Ibidem, pp. 155, 156.
13. Man Ray, *Self Portrait,* p. 227.
14. *Ibidem,* p. 229.
15. *Ibidem,* p. 235.
16. Bunuel, *My Last Sigh,* p. 104.
17. Conform lui Bunuel, tot Parisul a fost prezent, inclusiv Picasso, Le Corbusier, Cocteau şi compozitorul Georges Auric, şi era atât de îngrijorat încât „mi-am pus câteva pietre în buzunar pentru a le arunca în public, în caz de dezastru”. S-a dovedit a nu fi necesar (Bunuel, *My Last Sigh,* pp. 105, 106).
18. Steegmuller, *Cocteau,* p. 325.
19. *Ibidem,* p. 396.
20. Jean Renoir, *My Life and My Films,* p. 103.
21. Bazin, *Jean Renoir,* p. 155.
22. Jean Renoir, *My Life and My Films,* p. 101.
23. *Ibidem.*
24. Clemenceau către Monet, 17 aprilie 1922, în *Georges Clemenceau ă son ami Claude Monet,* p. 101.
25. Watson, *Georges Clemenceau,* p. 394.
26. Lifar, *Serge Diaghilev,* p. 333. Diaghilev i-a spus lui Lifar că era doar pentru a doua oară când săruta piciorul unui dansator. Primul a fost piciorul lui Nijinski, după interpretarea lui în *Le Spectre de la rose.*
27. Misia Sert i s-a alăturat lui Diaghilev la sfârşitul stagiunii londoneze a trupei Ballets russes, după ce acesta i-a cerut să vină „cât de repede”. Ea „1-a găsit complet epuizat... faţa-i era trasă de la atâta suferinţă. Un ulcer septic în partea inferioară a abdomenului refuza să răspundă la tratament, iar doctorii insistau că ar trebui să se odihnească şi să urmeze o cură” (Misia Sert, *Misia and the Muses,* p. 156).
28. Gold şi Fizdale, *Misia,* p. 260. Misia îşi amintea că se întorsese de la Londra la Paris, unde a primit telegrama lui. Ea nu include croaziera cu Chanel şi Bendor în memoriile ei [ceea ce Gold şi Fizdale concluzionează ca fiind „în mare, corect”, deşi „sunt omise multe părţi, episoadele sunt romanţate,

unele elemente sunt neclare” (p. 5)] şi spune că a mers direct de la Paris la Veneţia (Misia Sert, *Misia and the Muses,* p. 156).

29. Misia Sert, *Misia and the Muses,* p. 159.
30. Gold şi Fizdale, *Misia,* p. 262. Misia îşi amintea diferit evenimentele. După ce a dat ultimii bani pe care-i avea baroanei d'Erlanger „care se întâmpla să fie la Veneţia”, Misia a rugat-o pe baroană să facă toate schimbările necesare pentru liturghie şi înmormântare. Fără bani, Misia era pe drum pentru a-şi amaneta, la un bijutier, un colier cu diamante când „s-a întâlnit cu o dragă prietenă (Chanel) care, după o prezentare, s-a grăbit să vină la Veneţia”. Chanel fusese la Veneţia mai înainte, dar „părăsise oraşul cu o zi înainte pe iahtul ducelui de Westminster... Ambarcaţiunea abia ajunsese în largul mării când a început să fie îngrijorată şi l-a rugat pe duce să se întoarcă”. Misia a recunoscut că „această dragă prietenă” şi-a arătat suportul moral, dar a rugat-o să se ocupe de organizarea înmormântării baroanei d' Erlan- ger. Probabil că Chanel a oferit şi sprijin financiar (*Misia and the Muses,* p. 159).
31. Gold şi Fizdale, *Misia,* p. 263.
32. Kessler, 10 aprilie 1930, în *Diaries of a Cosmopolitan,* pp. 381-382.
33. Beach i-a spus lui Lawrence că era prea ocupată, dar de fapt nu-i păsa de carte, pe care o numea un fel de „predică de pe muntele lui Venus” (Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation,* p. 280).
34. Citatul lui Bourdelle, aşa cum şi-l amintea fiica lui, este în Duffet-Bourdelle, *Bourdelle, Sa Vie, Son Oeuvre,* p. 23.
35. Noul Institut Giacometti, pe rue Hippolyte Maindron 46, cu micul atelier al lui Giaco- metti în centru, este programat pentru a fi deschis publicului la sfârşitul anului 2016.
36. Cité de Refuge are sediul pe rue Cantagrel 12 (al 13-lea arondisment) şi Asile Flottant, o barjă umilă ranforsată cu beton numită *Louise-Catherine,* este ancorată pe Sena chiar sub Gara Austerlîtz (al 13-lea arondisment). Atât Cité de Refuge, cât şi *Louise-Catherine* sunt în momentul scrierii acestei cărţi în renovări, dar în pofida reparaţiilor în derulare, *Lou- ise-Catherine* este în prezent deschisă vizitatorilor miercuri-duminică, 2:00-8:00 p.m.
37. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 300.
38. Nici casa, nici satul nu vor fi construite, deşi Baker, în timp, va adopta şi va adăposti o mulţime de orfani de pretutindeni la castelul ei din Dordogne.
39. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 302.
40. *Ibidem,* p. 307.
41. Nicholas Weber include acestea în *Le Corbusier,* planşele 23-25.
42. Nicholas Weber, *Le Corbusier,* p. 312.
43. Nicholas Weber interviu cu Jean-Claude Baker, în *Le Corbusier,* p. 312.
44. Perriand, A *Life of Création,* p. 35.
45. *Ibidem.*
46. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Génération,* p. 264.
47. Dunoyer, în *Ravel Reader,* anexa F, pp. 527-228.
48. Quinn, *Marie Curie,* p. 419.
49. Charters şi Cody, *This Must Be the Place,* p. xv.

Bibliografie

Kiki, *Kikis Memoirs,* pp. 184, 188, 191.
Abel, Richard. *French Cinema: The First Wave, 1915-1929,* Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1984.
Adam, Pearl Helen. *Paris Sees It Through:* A *Diary, 1914-1919,* Hodder & Stoughton, New York, 1919.
Albaret, Céleste, *Monsieur Proust: A Memoir,* înregistrat de Georges Belmont, trad. Barbara Bray, McGraw-Hill, New York, 1976.
Anderson, Sherwood, *Sherwood Anderson/Gertrude Stein: Correspondence and Personal Essays,* editat de Ray Lewis White, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1972.
Anderson, Sherwood, *Sherwood Andersons Memoirs:* A *Critical Edition,* editat de Ray Lewis White, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1969.
Assouline, Pierre, *Simenon: A Biography,* trad. Jon Rothschild, Knopf, New York, 1997.
Baker, Jean-Claude şi Chase, *Chris, Josephine: The Hungry Heart,* Cooper Square Press, 2001, prima publicare la New York, 1993.
Baker, Josephine şi Bouillon, Jo, *Josephine,* trad. Mariana Fitzpatrick, Harper & Row, New York, 1977.
Bald, Wambly, *On the Left Bank, 1929-1933,* editat de Benjamin Franklin V, Ohio University Press, Atena, 1987.
Baldwin, Neil, *Man Ray, American Artist,* Da Capo, New York, 2001, prima publicare în 1988.
Barr, Alfred H. Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art,* tipărită pentru custozii Muzeului de Artă Modernă de Plantin Press, New York, 1951.
Baudot, François, *Poiret,* trad. Caroline Beamish, Assouline, New York, 2006.
Bazin, André, *Jean Renoir,* trad. W.W. Halsey II şi William H. Simon, introducere de François Truffaut, De Capo, New York, 1992.
Beach, Sylvia, *Shakespeare and Company,* University of Nebraska Press, Lincoln, 1980.

Benstock, Shari, *Women of the Left Bank, Paris, 1900-1940,* University of Texas Press, Austin, 1986.
Benton, Tim, *The Villas of Le Corbusier, 1920-1930,* fotografii din colecţia Lucien Hervé, Yale University Press, New Haven, 1987.
Bernard, Philippe şi Dubief, Henri, *The Decline of the Third Republic, 1914-1938,* trad. Anthony Forster, Cambridge University Press, New York, 1988, prima publicare în engleză în 1985.
Bernhardt, Lysiane Sarah şi Dix, Marion, *Sarah Bernhardt, My Grandmother,* N.p., 1949.
Bertaut, Jules, *Paris, 1870-1935,* trad. R. Millar, editată de John Bell, Eyre & Spottiswoode, Londra, 1936.
Bertin, Célia, *Jean Renoir:* A *Life în Pictures,* trad. Mireille Muellner şi Leonard Muellner, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

Birmingham, Kevin, *The Most Dangerous Book: The Battle for James Joyce's Ulysses,* Penguin, New York, 2014.
Blake, Peter, *The Master Builders,* Knopf, New York, 1960.
Blanche, Jacques-Emile, *More Portraits of a Lifetime: 1918-1938,* trad. Walter Clement, J. M. Dent, Londra, 1939.
Bougault, Valérie, *Paris, Montparnasse: The Heyday of Modern Art, 1910-1940,* Editions Pierre Terrail, Paris, 1997.
Brandon, Ruth, *Ugly Beauty: Helena Rubinstein, L'Oréal, and the Blemished History of Looking Good,* Harper, New York, 2011.
Bréon, Emmanuel şi Rivoirard, Philippe, *1925, quand l'art deco séduit le monde,* Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 2013.
Breton, André, *Manifestoes of Surrealism,* trad. Richard Seaver şi Helen R. Lane, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969.
Brinnin, John Malcolm, *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World,* Addison-Wesley, Reading, Massachussetts, 1987, prima publicare în 1959.
Broca, Henri, *T'en fais pas, viens à Montparnasse! Enquête sur le Montparnasse actuel,* 71 Rue de Rennes, Paris, 1928.
Brooks, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds,* University of Chicago Press, Chicago, 1997.
Browder, Clifford, *André Breton, Arbiter of Surrealism,* Droz, Geneva, Elveţia, 1967.
Brown, Frederick, *The Embrace of Unreason: France, 1914-1940,* Knopf, New York, 2014.
Bunuel, Luis, *My Last Sigh,* trad. Abigail Israel, Vintage, New York, 1984.
Carter, William C., *Marcel Proust:* A *Life,* Yale University Press, New Haven, 2000.
Casadesus, Gaby, *Mes noces musicales: Gaby Casadesus, Conversation avec Jacqueline Muller,* Buchet-Chastel, Paris, 1989.
Cendrars, Blaise, *J'ai tué,* G. Crès, Paris, 1919.

Ceroni, Ambrogio, *Amedeo Modigliani, peintre: suivi des souvenirs' de Lunia Czechowska,* Edizioni del Milione, Milano, 1958.
Charters, Jimmie, aşa cum i-a fost spus lui Morrill Cody, *This Must Be the Place: Memoirs of Montparnasse,* editată şi prefaţă de Hugh Ford, introducere de Ernest Hemingway, Collier Macmillan, New York, 1989, prima publicare în 1934.
Church, Roy, *Family Firms and Managerial Capitalism: The Case of the International Motor Industry,* în *Business în the Age of Depression and War,* editată de R. P. T. Davenport-Hi- nes, Frank Cass, Savage, 1990.
Clemenceau, Georges, *Claude Monet: The Water Lilies,* trad. George Boas, Doubleday, Doran, Garden City, New York, 1930.
Clemenceau, Georges, *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet: Correspondance,* Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993.
Clement, Russell T., *Les Fauves: A Sourcebook,* Greenwood, Westport, 1994.
Cocteau, Jean, *The Journals of Jean Cocteau,* éd., trad, şi introd. de Wallace Fowlie, Criterion Books, New York, 1956.
Cocteau, Jean, *Lettre à Jacques Maritain,* Stock, Paris, 1983.
Cocteau, Jean, *Lettres à sa mère,* editată şi adnotată de Pierre Caizergues, Gallimard, Paris, 1989, vol. 1 (1989-1918).

Cocteau Jean, *Lettres à sa mère,* editată şi adnotată de Pierre Caizergues, Gallimard, Paris, 1989, vol. 2 (1919-1938).
Cossart, Michael de, *The Food of Love: Princesse Edmond de Polignac (1865-1943) and Her Salon,* Hamish Hamilton, Londra, 1978.
Crespelle, Jean-Paul, *La Vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Epoque, 1905-1930,* Hachette, Paris, 1976.
Curie, Eve, *Madame Curie:* A *Biography,* trad. Vincent Sheean, Da Capo, New York, 2001, retipărită după originalul din 1937.
Danchev, Alex, *Georges Braque: A Life,* Arcade, New York, 2012.
De Francia, Peter, *Fernand Léger,* Yale University Press, New Haven, 1983.
DeKoven, Marianne, A *Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing,* University of Wisconsin Press, Madison, 1983.
Deslandres, Yvonne, asistată de Dorothée Lalanne, *Poiret: Paul Poiret, 1879-1944,* Editions du Regard, Paris, 1986.
Desti, Mary, *The Untold Story: The Life of Isadora Duncan,* Da Capo, New York, 1981, prima publicare în 1929.
Diliberto, Gioia, *Paris without End: The True Story of Hemingways First Wife,* Harper Perennial, New York, 2011, prima publicare în 1992 cu titlul *Hadley.*
Duffet-Bourdelle, Mme, *Bourdelle, sa vie, son oeuvre. Dossier de L'Art* 10 (ianuarie-februarie 1993), pp. 17-23.

Duménil, Alain, *Parfum d'empire: la vie extraordinaire de François Coty,* Pion, Paris, 2009.
Duncan, Irma, *Duncan Dancer,* Books for Libraries, New York, 1980, prima publicare în 1963.
Duncan, Isadora, *My Life,* Liveright, New York, 2013, prima publicare în 1927.
Easton, Laird McLeod, *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler,* University of California Press, Berkeley, 2002.
Eliel, Carol S., *L'Esprit nouveau: Purism în Paris, 1918-1925,* cu eseuri de Françoise Ducros şi Tag Gronberg şi trad. în engleză *a Apres le Cubisme* de Amédée Ozenfant şi Charles-Edou- ard Jeanneret, Los Angeles County Museum of Art în colaborare cu Harry N. Abrams, Los Angeles, 2001.
Ellmann, Richard, *James Joyce,* Oxford University Press, New York, 1982.
Evenson, Norma, *Paris:* A *Century of Change, 1878-1978,* Yale University Press, New Haven, 1979.
Fitch, Noel Riley, *Sylvia Beach and the Lost Generation:* A *History of Literary Paris în the Twenties and Thirties,* Norton, New York, 1983.
Fitzgerald, F. Scott, A *Life în Letters: F. Scott Fitzgerald,* editată de Matthew J. Bruccoli, Scrib- ner, New York, 1995.
Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby,* Scribner, New York, 2004. Prima publicare în 1925.
Flanner, Janet, *Paris Was Yesterday, 1925-1939,* Viking, New York, 1972.
Ford, Hugh D., *Four Lives în Paris,* North Point Press, San Francisco, 1987.
Franck, Dan, *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art,* trad. Cynthia Hope Liebow, Grove Press, New York, 2001.
Frèrejean, Alain, *André Citroën, Louis Renault: un duel sans merci,* A. Michel, Paris, 1998.

Fuss-Amore, Gustave şi Ombiaux, Maurice des, *Montparnasse,* Albin Michel, Paris, 1925.
Gans, Deborah, *The Le Corbusier Guide,* Princeton Architectural Press, New York, 2006, prima publicare în 1987.
Gillmor, Alan M, *Erik Satie,* Twayne, Boston, 1988.
Gold, Arthur şi Fizdale, Robert, *The Divine Sarah:* A *Life of Sarah Bernhardt,* Vintage, New York, 1992.
Gold, Arthur şi Fizdale, Robert, *Misia: The Life of Misia Sert,* Morrow, New York, 1981.
Green, Christopher, *Léger and the Avant-Garde,* Yale University Press, New Haven, 1976.
Greenfeld, Howard, *The Devil and Dr. Barnes: Portrait of an American Art Collector,* Camino Books, Philadelphia, 2006.
Hamnett, Nina, *Laughing Torso: Reminiscences,* Ray Long & R.R. Smith, New York, 1932.
Hansen, Arien J., *Expatriate Paris:* A *Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s,* Arcade, New York, 1990.
Harvie, David I., *Eiffel: The Genius Who Reinvented Himself,* Sutton, Stroud, Marea Britanie, 2004.

Hays, Peter L., *Fifty Years of Hemingway Criticism,* Scarecrow Press, Lanham, 2014.
Hemingway, Ernest, A *Moveable Feast,* Touchstone, New York, 1996, prima publicare în 1964.
Hemingway, Ernest, *Selected Letters, 1917-1961,* Scribner, New York, 1981.
Hemingway, Ernest, *The Sun Also Rises,* Scribner, New York, 1968, prima publicare în 1926.
Hillier, Bevis, *Art Deco Style,* Phaidon, Londra, 1997.
Hotchner, A. E., *Papa Hemingway: A Personal Memoir,* Random House, New York, 1966.
Huddleston, Sisley, *Back to Montparnasse: Glimpses of Broadway în Bohemia,* J. B. Lippincott, Philadelphia, 1931.
Huddleston, Sisley, *Bohemian Literary and Social Life în Paris: Salons, Cafés, Studios,* G. G. Harrap, Londra, 1928.
Huddleston, Sisley, *În and About Paris,* Methuen, Londra, 1927.
Hugo, Jean, *Avant d'oublier: 1918-1931,* Fayard, Paris, 1976.
Ingpen, Roger, *The Fighting Retreat to Paris,* Hodder & Stoughton, New York, 1914.
Jablonski, Edward, *Gershwin. Doubleday,* Garden City, New York, 1987.
Jacob, Max şi Cocteau, Jean, *Correspondance, 1917-1944,* ediţie îngrijită şi introducere de Anne Kimball, Paris-Méditerranée, Paris, 2000.
Jencks, Charles, *Le Corbusier and the Continual Revolution în Architecture,* Monacelli Press, New York, 2000.
Jones, Colin, *Paris: Biography of a City,* Viking, New York, 2005.
Jordan, Robert Furneaux, *Le Corbusier,* Lawrence Hill, New York, 1972.
Joyce, James, *Ulysses,* Vintage, New York, 1993, prima publicare: Shakespeare and Company, Paris, 1922, prima ediţie americană: Random House, 1934.

Kelly, Barbara L., *Music and Ultra-Modernism în France: A Fragile Consensus, 1913- 1939,* Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, Marea Britanie, 2013.
Kessler, Harry, *The Diaries of a Cosmopolitan: Count Harry Kessler, 1918-1937,* trad, şi ed. Charles Kessler, Weidenfeld & Nicolson, Londra, 1971.
Kessner, Thomas, *The Flight of the Century: Charles Lindbergh and the Rise of American Aviation,* Oxford University Press, New York, 2010.
Kiki, *Kiki's Memoirs,* întrod. de Ernest Hemingway şi Tsuguharu Foujîta. Fotografie realizată de Man Ray, editată şi prefaţată de Billy Klüver şi Julie Martin, trad. Samuel Putnam, Ecco Press, Hopewell, 1996.
Kimball, Robert şi Simon, Alfred, *The Gershwins,* Atheneum, New York, 1973.
Klüver, Billy şi Martin, Julie, *Kiki's Paris: Artists and Lovers, 1900-1930,* Abrams, New York, 1989.
Kurth, Peter, *Isadora: A Sensational Life,* Little, Brown, Boston, 2001.
Lacouture, Jean, *De Gaulle: The Rebel, 1890-1944,* trad. Patrick O'Brian, Norton, New York, 1993.

Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning,* trad. Frederick Etchells, J. Rodker, Londra, 1929.
Leymarie, Jean, *Chanel,* trad. Antony Shugaar, Abrams, New York, 2010, prima publicare în 1987.
Lifar, Serge, *Serge Diaghilev, His Life, His Work, His Legend: An Intimate Biography,* Da Capo, New York, 1976, prima publicare în 1940.
Loeb, Harold, *The Way It Was,* Criterion Books, New York, 1959.
Long, Marguerite, *Au piano avec Maurice Ravel,* Juillard, Paris, 1971.
Lottman, Herbert R., *Man Ray's Montparnasse,* Harry N. Abrams, New York, 2001.
Lottman, Herbert R., *The Michelin Men: Driving an Empire,* I.B. Tauris, New York, 2003.
Ludington, Townsend, *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey,* Dutton, New York, 1980.
MacMillan, Margaret, *Paris 1919: Six Months That Changed the World,* Random House, New York, 2002.
Madsen, Axel, *Chanel: A Woman of Her Own,* Henry Holt, New York, 1990.
Maltby, Richard şi Stokes, Melvyn, eds. *Holly wood Abroad: Audiences and Cultural Exchange,* BFI, Londra, 2004.
Man, Ray, *Self Portrait,* Little Brown, Boston, 1988, prima publicare în 1963.
Mare, André, *André Mare, cubisme et camouflage, 1914-1918,* Musée de Bernay, Bernay, Franţa, 1998.
Mare, André, *Carnets de guerre, 1914-1918,* editată de Laurence Graffin, Herscher, Paris, 1996.
Matisse, Henri, *Matisse on Art,* Rev. editată de Jack Flam, University of California Press, Berkeley, 1995.
Mawer, Deborah, *Darius Milhaud: Modality and Structure în Music of the 1920s,* Vt, Ashgate, Brookfield, 1997.
Maxwell, Elsa, *R.S.V.P.: Elsa Maxwell's Own Story,* Little, Brown, Boston, 1954.
McAlmon, Robert, *Being Geniuses Together, 1920-1930,* North Point Press, San Francisco, 1984.

McAuliffe, Mary, *Dawn of the Belle Epoque: The Paris of Monet, Zola, Bernhardt, Eiffel, Debussy, Clemenceau, and Their Friends,* Lanham, 2011.
McAuliffe, Mary, *Twilight of the Belle Epoque: The Paris of Picasso, Stravinsky, Proust, Renault, Marie Curie, Gertrude Stein, and Their Friends through the Great War,* Lanham, 2014.
McBrien, William, *Cole Porter:* A *Biography,* Vintage, New York, 1998.
Meyers, Jeffrey, *Scott Fitzgerald:* A *Biography,* Harper Collins, New York, 1994.
Milhaud, Darius, *Notes without Music: An Autobiography,* editată de Rollo H. Myers şi Herbert Weinstock, trad. Donald Evans şi Arthur Ogden, Knopf, New York, 1953.
325
Monet, Claude, *Monet by Himself: Paintings, Drawings, Pastels, Letters,* editată de Richard R. Kendall, trad. Bridget Strevens Romer, Macdonald, Londra, 1989.
Morand, Paul, *The Allure of Chanel,* trad. Euan Cameron, Pushkin Press, Londra, 2008, prima publicare în 1976.
Mugnier, Abbé (Arthur), *Journal de l'Abbé Mugnier: 1879-1939,* Mercure de France, Paris, 1985.
Musée des Arts Décoratifs (Paris, Franţa), *Fernand Léger, 1881-1955,* [Expoziţie] iunie-oc- tombrie 1956, F. Hazan, Paris, 1956.
Mussolini, Benito, *My Autobiography,* prefaţă de Richard Washburn Child, Greenwood, Westport, 1970.
Myers, Rollo H., *Erik Satie,* Rev. ed, Dover, New York, 1968, prima publicare în 1948.
Nichols, Roger, *Ravel,* Yale University Press, New Haven, 2011.
Nicholson, Harold George, *Peacemaking, 1919,* Grosset & Dunlap, New York, 1965.
O'Mahony, Mike, *Olympic Visions: Images of the Games through History,* Reaktion Books, Londra, 2012.
Orenstein, Arbie, *Ravel: Man and Musician,* Dover Publications, New York, 1991, prima publicare în 1975.
Orledge, Robert, ed. *Satie Remembered,* trad. Roger Nichols, Amadeus Press, Portland, 1995.
Paul, Elliot, *The Last Time I Saw Paris,* Random House, New York, 1942.
Penrose, Roland, *Man Ray,* Thames & Hudson, New York, 1989.
Perriand, Charlotte, A *Life of Creation: An Autobiography,* trad. Odile Jacob, Monacelli Press, New York, 2003.
Petit, Jean, *Le Corbusier lui-même,* Editions Rousseau, Geneva, Elveţia, 1970.
Picardie, Justine, *Coco Chanel: The Legend and the Life,* itbooks, New York, 2010.
Poiret, Paul, *Art et Phynance,* Editions Lutetia, Paris, 1934.
Poiret, Paul, *King of Fashion: The Autobiography of Paul Poiret,* trad. Stephen Haden Guest, V & A Publishing, Londra, 2009, prima publicare în 1931.
Pollack, Howard, *George Gershwin: His Life and Work,* University of California Press, Berkeley, 2006.
Potter, Caroline, *Nadia and Lili Boulanger,* Vt., Ashgate, Burlington, 2006.
Poulenc, Francis, *Moi et mes amis. Confidences recueillies par Stéphane Andel,* La Palatine, Paris, 1963.
Proust, Marcel, *La Correspondance de Marcel Proust,* editată şi adnotată de Philip Kolb, Plön, Paris, 1989-1993, vol. 17-21 (1918-1922).

Proust, Marcel, *În Search of Lost Time: The Captive; The Fugitive,* trad. C.K. Scott Moncrieff şi Terence Kilmartin, revizuită de D.J. Enright, Modern Library, New York, 1993 [Integrala ciclului *în căutarea timpului pierdut* a apărut în traducerea Eugeniei şi a lui Radu Ciocu- lescu la Ed. Leda, Bucureşti, 2008],
Proust, Marcel, *În Search of Lost Time: The Guermantes Way,* trad. C.K. Scott Moncrieff şi Terence Kilmartin, revizuită de D.J. Enright, Modern Library, New York, 2003.

Proust, Marcel, *În Search of Lost Time: Sodom and Gomorrah,* trad. C.K. Scott Moncrieff şi Terence Kilmartin, revizuită de D.J. Enright, Modern Library, New York, 1993.
Proust, Marcel, *În Search of Lost Time: Time Regained,* trad. Andreas Mayor şi Terence Kilmartin, revizuită de D.J. Enright, Modern Library, New York, 1999.
Proust, Marcel, *În Search of Lost Time: Within a Budding Grove,* trad. C. K. Scott Moncrieff şi Terence Kilmartin, revizuită de D.J. Enright, Modern Library, New York, 1998.
Proust, Marcel, *Selected Letters,* ed. Philip Kolb, introd. şi trad. Joanna Kilmartin, prefaţată Alain de Botton, Harper Collins, Londra, 2000.
Putnam, Samuel, *Paris Was Our Mistress: Memoirs of a Lost and Found Generation,* Viking, New York, 1947, vol. 4 (1918-1922).
Quinn, Susan, *Marie Curie:* A *Life,* Simon & Schuster, New York, 1995.
Radiguet, Raymond, *Count d'Orgel,* trad. Violet Schiff, Pushkin Press, Londra, 2001, prima publicare în 1924.
Radiguet, Raymond, *The Devil în the Flesh,* trad. A. M. Sheridan Smith, Marion Boyars, New York, 2005, prima publicare în 1923.
Ravel, Maurice, A *Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews,* culeasă şi editată de Arbie Orenstein, Dover, Mineola, New York, 2003, prima publicare în 1990.
Renoir, Jean, *My Life and My Films,* trad. Norman Denny, Atheneum, New York, 1974.
Renoir, Jean, *Renoir on Renoir: Interviews, Essays, and Remarks,* trad. Carol Volk, Cambridge University Press, New York, 1989.
Reynolds, John, *André Citroën: The Man and the Motor Cars,* Sutton, Thrupp, Stroud, Marea Britanie, 1996.
Reynolds, Michael, *Hemingway: The American Homecoming,* Mass, Blackwell, Cambridge, 1992.
Reynolds, Michael, *Hemingway: The Final Years,* Norton, New York, 1999.
Reynolds, Michael, *Hemingway: The Paris Years,* Norton, New York, 1999, prima publicare în 1989.
Reynolds, Michael, *The Young Hemingway,* Norton, New York, 1998, prima publicare în 1986.
Rhodes, Anthony, *Louis Renault: A Biography,* Harcourt, Brace & World, New York, 1970.
Richardson, John, A *Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917-1932,* Knopf, New York, 2007.
Rideout, Walter B., *Sherwood Anderson: A Writer în America,* introducere de Charles E. Modlin, University of Wisconsin Press, Madison, 2006, vol. 1.

Roy, Jean, *L'Intemporel: Robert Casadesus, Pianiste et compositeur,* Buchet-Chastel, Paris, 1999.
Sachs, Maurice, *Day of Wrath: Confessions of a Turbulent Youth,* trad. Robin King, A. Barker, Londra, 1953.
327
Sachs, Maurice, *The Decade of Illusion: Paris, 1918-1928,* trad. Gwladys Matthew Sachs, Knopf, New York, 1933.
Salmon, André, *Montparnasse,* A. Bonne, Paris, 1950.
Sassoon, Siegfried, *Sherston's Progress,* Faber & Faber, Londra, 1936.
Satie, Erik, *Satie Seen through His Letters,* editată de Ornella Volta, trad. Michael Bullock, Marion Boyars, New York, 1989.
Schack, William, *Art and Argyrol: The Life and Career of Dr. Albert C. Barnes,* T. Yoseloff, New York, 1960.
Scheijen, Sjeng, *Diaghilev: A Life,* trad. Jane Hedley-Prôle şi S. J. Leinbach, Oxford University Press, New York, 2009.
Schmidt, Carl B., *Entrancing Muse:* A *Documented Biography of Francis Poulenc,* Pendragon Press, Hillsdale, New York, 2001.
Secrest, Meryle, *Modigliani: A Life,* Knopf, New York, 2011.
Sert, Misia, *Misia and the Muses: The Memoirs of Misia Sert,* trad. Moura Budberg, John Day, New York, 1953.
Sicard-Picchiottino, Ghislaine, *François Coty: un industriel corse sous la IIle République,* Al- biana, Ajaccîo, Franţa, 2006.
Silver, Kenneth E., *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925,* Princeton University Press, Princeton, 1989.
Spurling, Hilary, *Matisse the Master: A Life of Henri Matisse, the Conquest of Colour, 1909- 1954,* Knopf, New York, 2005.
Staggs, Sam, *Inventing Eisa Maxwell: How an Irrepressible Nobody Conquered High Society, Hollywood, the Press, and the World,* St. Martins, New York, 2012.
Steegmuller, Francis, *Cocteau: A Biography,* Little, Brown, Boston, 1970.
Stein, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* Vintage, New York, 1990, prima publicare în 1933 *[Autobiografia lui Alice B. Toklas,* traducere de Florica Sincu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2011],
Stein, Gertrude, *Everybody's Autobiography,* Random House, New York, 1937.
Stokes, Melvyn, *D. W. Griffith's The Birth of a Nation:* A *History of „The Most Controversial Motion Picture of All Time”,* Oxford University Press, New York, 2007.
Stokes, Melvyn, *Race, Politics, and Censorship: D. W. Griffith's The Birth of a Nation în France, 1916-1923,* Cinema Journal 50, nr. 1, toamnă 2010, pp. 19-38.
Stovall, Tyler Edward, *The Rise of the Paris Red Belt,* University of California Press, Berkeley, 1990.
Strauss, Walter A., *Jean Cocteau: The Difficulty of Being Orpheus* în *Reviewing Orpheus: Essays on the Cinema and Art of Jean Cocteau,* editată de Cornelia A. Tsakiridou, Bucknell University Press, Lewisburg, 1997.
Stravinsky, Igor, *An Autobiography,* Norton, New York, 1998, prima publicare în 1936.
Stravinsky, Igor şi Craft, Robert, *Memories and Commentaries,* Faber & Faber, New York, 2002.

Sutcliffe, Anthony, *The Autumn of Central Paris: The Defeat of Town Planning, 1950-1970,* Edward Arnold, Londra, 1970.
Thurman, Judith, *Secrets of the Flesh:* A *Life of Colette,* Ballantine, New York, 1999.
Toledano, Roulhac B. şi Coty, Elizabeth Z., *François Coty: Fragrance, Power, Money,* Pelican, Gretna, 2009.
Tours, Hugh, *Parry Thomas, Designer-Driver,* B. T. Batsford, Londra, 1959.
U.S. Department of State, *The Flight of Captain Charles* A. *Lindbergh from New York to Paris,* 20-21 mai 1927, aşa cum a fost extras din rapoartele oficiale ale Departamentului de Stat. Facsimil al exemplarului de prezentare, Government Printing Office, Washington, D.C, 1927.
Vaill, Amanda, *Everybody Was So Young: Gerald and Sara Murphy, a Lost Generation Love Story,* Broadway Books, New York, 1999.
Walsh, Stephen, *Stravinsky: A Creative Spring; Russia and France, 1882-1934,* University of California Press, Berkeley, 2002, prima publicare în 1999.
Watson, David Robin, *Georges Clemenceau: A Political Biography,* David McKay, New York, 1974.
Weber, Eugen Joseph, *Action Française: Royalism and Reaction în Twentieth Century France,* Stanford University Press, Stanford, California, 1962.
Weber, Nicholas Fox, *Le Corbusier:* A *Life,* Knopf, New York, 2008.
Wells, H.G., *The War That Will End War,* Duffield, New York, 1914.
Wiéner, Jean, *Allegro appassionato,* Pierre Belfond, Paris, 1978.
Wildenstein, Daniel, *Monet, or the Triumph of Impressionism,* trad. Chris Miller şi Peter Snowdon, Taschen/Wildenstein Institute, Cologne, Germania, şi Paris, Franţa, 1999, vol. 1.
Williams, Charles, *The Last Great Frenchman:* A *Life of General de Gaulle,* Wiley, New York, 1993.
Wullschläger, Jackie, *Chagall:* A *Biography,* Knopf, New York, 2008.
Zapata-Aubé, Nicole, ed, *André Mare, Cubisme et camouflage, 1914-1918,* Musée de Bernay, Bernay, Franţa, 1998.

(^[àmiki

Dacă mă gândesc la anii pe care i-am petrecut scriind despre Paris, mai ales despre *la Belle Epoque* şi acum despre *les Années folles,* le sunt mai mult decât oricând recunoscătoare acelor prieteni şi mentori care, de-a lungul anilor, mi-au împărtăşit cunoştinţele şi pasiunea lor pentru istorie, artă, arhitectură şi muzică. Printre primii pe listă se află Saville şi Anita Davis, cărora le este dedicată această carte. Entuziasmul şi exemplul lor m-au convins să urmez câteva căi care le-au adus multă bucurie lor şi celor din jur.

Mulţi dintre aceşti prieteni nu mai sunt în viaţă şi îmi lipsesc nespus, dar sper să-mi pot exprima măcar o parte din recunoştinţa pe care le-o port, pentru încurajare şi sfaturi, explorând Parisul din anii celei de-a

Treia Republici – ani atât de bogaţi din punct de vedere cultural –, inclusiv *la Belle Epoque* şi perioada interbelică.

Aş vrea să mulţumesc, de asemenea, celor de la *New York* Public *Library (NYPL),* care mi-au permis accesul în Sala de studiu Wertheim, un adevărat sanctuar pentru umanişti în cadrul vastelor facilităţi oferite cercetătorilor. Mă simt în aceeaşi măsură îndatorată bibliotecarilor de la Departamentul de artă şi arhitectură, precum şi celor de la Biblioteca dedicată artelor teatrale, pentru nepregetata lor promptitudine.

în decursul ultimilor ani, m-am bucurat de îndrumarea directorului editorial de la Rowman & Littlefiled, Susan McEachern, care s-a ocupat de publicarea a patru dintre cărţile mele, inclusiv aceasta. Bogăţia cunoştinţelor sale, puterea de sinteză şi

bunul ei gust mi-au uşurat şi mi-au înfrumuseţat munca. Am avut de asemenea şansa de a mă bucura din nou de priceperea editorului de producţie, Jehanne Schweitzer, care s-a ocupat de toate micile şi inevitabilele probleme care apar în drumul spinos spre publicare. Datorez mulţumiri şi redactorului-şef adjunct Audra Figgins, pentru nepreţuita îndrumare în procesul complex al publicării.

Ca întotdeauna, mulţumirile cele mai profunde sunt adresate familiei, care m-a susţinut neîncetat, în special soţului meu, fără al cărui sprijin entuziast această carte nu ar fi fost posibilă.(^fndex

'Mx 333

Cuprins

6



René Magritte, *Frumoasa necunoscută - rochie de seară creată de Norine* (reclamă pentru casa de modă belgiană cu acelaşi nume, 1925).



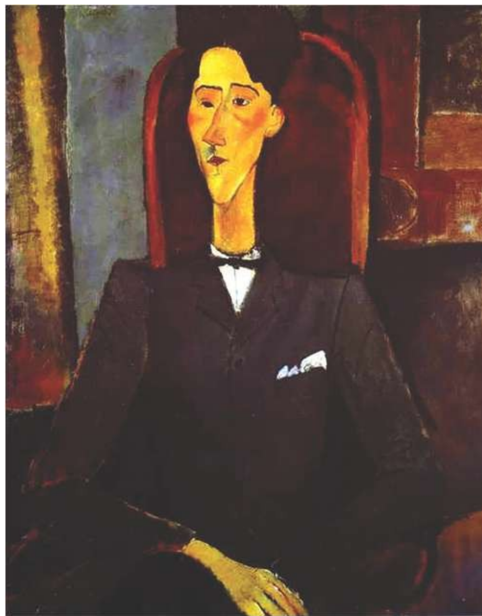


Semnarea Tratatului de pace în Sala Oglinzilor de la Versailles (tablou de William Orpen, 1919).
(^atitiid ani/fii ntlm/ii
3
Marié Curie si fiica ei, Iréné Joliot-Curie (fotografie din 1925).





Linia de asamblare a automobilului Citroën tip A (fotografie din anul 1918). Citroën tip A a fost prima maşină din Europa cu volanul montat pe partea stângă



Jean Cocteau de Amedeo Modigliani (portret, 1916).J'ii iiml aniUi ndimi

5



Les Ballets russes de August Macke
(tablou în ulei, 1912)

6
Rochii de zi din jerseu create de Coco Chanel (ilustraţie din revista *Les Élégances parisiennes,* martie 1917)

. 7

Coco Chanel a ales o esenţă perfectă pentru femeia modernă, parfumul Chanel No 5 (era a cincea mostră din seria de esenţe pe care i le-a prezentat parfumierul Ernest Beaux în 1921).





Gabrielle Chanel (fotografie din 1928).

8



MARY McAULIFFE
Pablo Picasso (cu beretă) şi echipa de decoratori aşezaţi pe lucrarea realizată de pictor pentru baletul *Parade,* creaţie a lui Jean Cocteau (scenariu), Erik Satie (muzică), Pablo Picasso (decoruri şi costume) şi Léonide Massine (coregrafie). Baletul a avut premiera în 1917 la Théâtre du Châtelet din Paris



.
(^aiiMlam/fiintiitm
9

Contesa Anna de Noailles, poetă şi romancieră franceză de origine română (1876-1933), autoare a mai multor volume de poezii foarte apreciate şi regina de necontestat a saloanelor artistice pariziene (fotografie din 1922)

.10

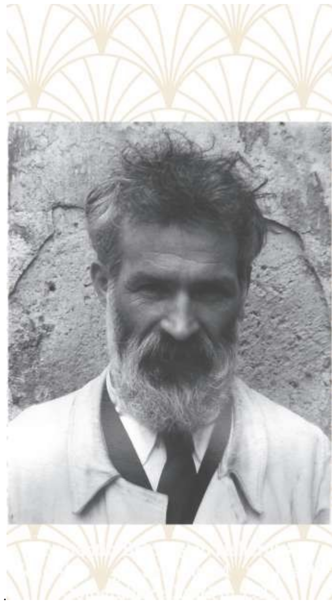




Ernest si Hadley Hemingway la Chamby, ín Elvetia
(fotografie din 1922).
Gertrude Stein la Paris (eu John, fiul lui Ernest Hemingway,
ín 1924)
. (tetea tisid am/fi), riclm/ii



De la stânga la dreapta, aşezaţi la masă: Gerald Murphy, Sara Murphy, Pauline Pfeiffer, Ernest Hemingway şi Hadley Hemingway (Pamplona, Spania, vara 1926)





Atelierul lui Constantin Brâncuşi fotografiat în 1920 de Edward Steichen, celebru fotograf din epocă.

Constantin Brâncuşi în atelierul său de la Voulangis, Seine-et-Marne, Franţa (fotografie realizată în 1922 de Edward Steichen)



.
(^atítîd am/fi ntlm/i

13

Constantin Brâncuşi, Henri-Pierre Roché şi Erik Satie la Saint-Cloud (fotografie făcută la 5 noiembrie 1923). Roché (1879-1959) era scriitor, negustor de artă şi colecţionar şi i-a ajutat mult pe Brâncuşi, Picasso, Marcel Duchamp, Francis Picabia sau Man Ray



Isadora Duncan şi soţul ei, Serghei Esenin,
alături de fiica adoptivă Irma (fotografie din 1922).
Căsătoria cu poetul rus Serghei Esenin,
cu 18 ani mai tânăr, nu a durat.



La Mariée mise à nue par ses célibataires, même de Marcel Duchamp (1915-1923)
.16



BOUCICflUT – PARIS
WAI SO

N



17
Afişe publicitare realizate de René Vincent (1924) pentru primul magazin universal modern, Au Bon marché. Patronul Aristide Boucicaut a avut ambiţia de a crea un mare magazin destinat femeilor (acesta a fost sursa de inspiraţie a lui Emile Zola pentru romanul *ha paradisul femeilor*). Este şi primul magazin care şi-a făcut reclamă prin afişe, calendare, agende etc



.
18
Amedeo Modigliani, Pablo Picasso şi André Salmon în faţă la Café de la Rotonde, Montparnasse, Paris, (fotografie făcută de Jean Cocteau în 1916).



Gara Montparnasse în anii 1920 (carte poştală).



(^aiitiid aniM ntlm/ii
19
La Closerie des lilas (fotografie din 1909). Lumea venea acolo să bea şi să danseze; nu departe, se aflau alte două cafenele, Le Dome şi La Rotonde, celebre în anii 1920 pentru artiştii care le frecventau.



Cabaretul Folies Bergère. Clădirea a fost renovată în 1926. Faţada Art Deco este opera lui Maurice Pico. Basorelieful, acoperit la origine cu foaie de cupru, a fost aurit cu ocazia renovării din 2012

.



20
Black and White – Kiki şi o mască africană (fotografie de Man Ray, 1926). Kiki, supranumită *La Reine de Montparnasse,* a fost model, dar şi muză a unor artişti celebri, cântăreaţă, dansatoare, „sufletul” cartierului Montparnasse în epoca anilor nebuni


Josephine Baker în *La Revue des revues* (1927).



Autoportret în atelier de Foujita Tsuguharu (1926). Pictorul japonez s-a bucurat în anii 1920 de un succes deosebit



Tristan Tzara de Robert Delaunay (portret în ulei, 1923).
Scriitorul de origine română Tristan Tzara se numără printre fondatorii mișcării dada.



24
Vila Le Lac de la Corseaux, Elveţia, construită de Le Corbusier între 1923 şi 1925 pe malul lacului Leman

.



25
Le Corbusier, Vila Savoye. Construită pentru Pierre şi Eugénie Savoye la Poissy, lângă Paris (1928-1931), aceasta rezumă cele cinci puncte ale noii arhitecturi



26

Charles Lindbergh în faţa avionului *Spirit of St. Louis* (fotografie din 1927). Lindbergh a pilotat acest avion mono- motor de la New York la Paris într-un zbor istoric care a durat 33 de ore şi 30 de minute



Expoziţia internaţională de arte decorative şi industriale moderne, Paris, 1925 (carte poştală). Această expoziţie,

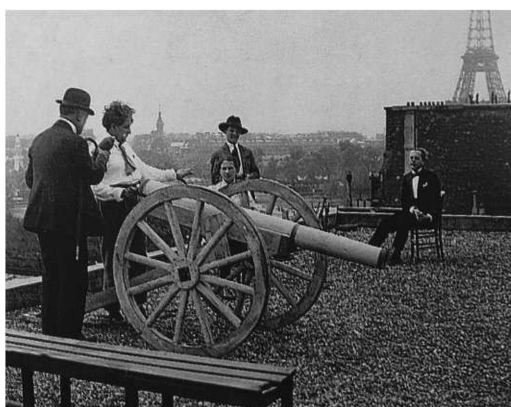
care a ţinut din aprilie până în octombrie, acoperea ambele maluri ale Senei, între Invalides şi Champs Elysees – inclusiv podul dintre ele, Pont Alexandre III – şi cuprindea de la bijuterii şi modă la mobilier şi arhitectură într-un nou stil, care va fi numit, pe scurt, Art Deco

.28





(^aiitiid aniM ntlm/ii
29
Claude Monet, *Les Nymphéas* (1920-1926). în primăvara anului 1927, după moartea pictorului, tablourile cu nuferii lui Monet au fost expuse la Musée de l'Orangerie din Paris



30
Erik Satie şi Francis Picabia, René Clair şi Jean Biorlin în timpul filmărilor la *Entracte,* film de tranziţie între dadaism şi suprarealism (fotografie din 1924)



(ëfiaUMl aniM ntlm/ii

31

Serată organizată de mezzosoprana Eva Gauthier cu ocazia aniversării lui Maurice Ravel. La pian, aşezaţi: Eva Gauthier şi Maurice Ravel; în picioare, în extrema dreaptă: George Gershwin (fotografie, 7 martie 1928).

32

k



M

Isadora Duncan, care a revoluţionat dansul modern, a sfârşit într-un accident tragic în anul 1927.